中国曲艺志

中国曲艺志

安徽卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·安徽卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国曲艺志·安徽卷
中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·安徽卷》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京通县华龙印刷厂印刷
开本:787×1092毫米 1/16　印张:40　插页:15　字数:80万
2001年12月北京第一版　2001年12月北京第一次印刷
印数:1—2000册
ISBN 7—5076—0205—2/J·196
定价:$138.00

序　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一；这部志书的编纂出版，是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺，历史悠久，丰富多采。远在先秦，就有曲艺流传；唐宋时期，曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中，我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术，涌现出众多的曲艺艺人和艺术家，积累了难以数计的书目、曲目，形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民，是人民大众的艺术，许多书目、曲目都反映了人民大众的生活，表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求，其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见，无论是在农村、城镇，还是在牧区、林场、边疆和海岛，都拥有广大的听众，在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展，也有着重要的影响。自然，在封建社会和半封建半殖民地的旧社会，曲艺同戏曲等民族民间文艺一样，是不能登“大雅之堂”的，曲艺艺人的社会地位极为低下，曲艺的发展极为艰难。但是，由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系，深受人民大众的欢迎和爱护，依然不断地向前发展，显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后，我们的国家跨进人民当家做主的新时代，曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前，在“五四”新文化运动的影响下，曲艺就开始获得新的生机；在中国共产党领导的革命根据地，曲艺受到重视，曲艺改革取得显著的成绩，成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后，特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来，在中国共产党和人民政府的领导下，广大曲艺工作者解放思想，振奋精神，坚持党的基本路线，坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针，坚持“出人、出书、走正路”，创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目，收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品，锻炼和培养了许多曲艺人才，为丰富人民的文化生活，提高人们的精神境界，促进社会主义物质文明和精神文明建设，做出积极的贡献，并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上，曲艺工作者

达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，“文化大革命”中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、名民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔划为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　录

综　　述





综　述

安徽省简称皖，是华东内陆腹地。长江与淮河横贯其间。自然面貌，南北迥异。气候温和，以农业生产为主。安徽西北地接河南、山东，东南与江苏、浙江毗邻，西南与湖北、江西连界。春秋时期属楚国。秦统一全国，属砀、泗水、九江、鄣诸郡。汉承秦制，安徽属沛、汝南、扬州、庐江、九江、徐州等郡。唐并郡设道，淮北地区属河南道，颍州、亳州、宿州等为其属县；江淮之间属淮南道；江南属江南东、西道。宋代改道为路，萧县、砀山等属京东西路；宿、亳、滁、泗等州属淮南东路；寿春府与舒、庐、和等州属淮南西路；宣、徽、池、太等州属江南东路。元代设中书省，省下设路、州、县，统辖安徽全境。明代，安徽直隶南京，有凤阳、庐州、安庆、太平、池州、宁国、徽州七府；滁、和、广德三直隶州。清康熙六年(1667)，合安庆、徽州两府首字为名，设安徽省。省下设凤、颍、六、泗道，驻凤阳；徽、宁、池、太、广德道，驻芜湖；安、庐、滁、和道，驻安庆。乾隆二十五年(1760)，安徽布政司由江宁迁安庆，安庆成为省会。中华民国设泗县、安庆、芜湖三道。民国十七年(1928)废道改省，由省直辖县。民国十九年，中国共产党安徽省临时工作委员会，在六安、霍山、霍邱、英山、潜山五县毗邻地区，建立南北约二百华里，东西宽一百华里，人口约四十万的皖西苏维埃区。民国二十六年，抗日战争爆发。中国共产党领导的八路军、新四军，先后于皖中、皖东北、淮南、淮北等地，建立抗日民主根据地。1949 年，中华人民共和国成立。安徽省以长江为界分设皖南、皖北两行署。1952 年合并为安徽省，省会设合肥。

安徽省江淮贯流全境，历来为兵家必争之地，历史上争战不断。春秋时，楚末先烈王曾先后建都于钜阳(今太和县境内)、寿春(今寿县)。以寿春为都计十九年，故楚文化对古代安徽文化影响甚为深远。三国之初，孙吴开发"山越"(今安徽江南山区)，结果，民族融合，经济发展，吴越文化得以传入。淮北历属中原，文化、民俗与吴楚文化互相渗透，交融衍化。楚歌、南音，中原民歌，深入民间。得天独厚的自然环境，人民深厚的文化蕴藏，对安徽省以后的曲艺艺术的发生、发展，都有着密切的关系。

明、清时期的安徽曲艺

明以前的安徽曲艺，无文字可考，仅见一些与曲艺萌芽前有关的形式，主要有相和歌、

白纻歌、横吹曲等。如汉代著名乐府民歌《孔雀东南飞》与晋代在安徽太平府楚山一带流行的《白纻歌》等。

明王朝建立以后，前七十年，统治者采取减免赋税，兴修水利，遣派罪犯屯田，大量移民垦荒，农业和手工业得以恢复发展。耕地人口，大幅增长，经济发达，国势日盛，后二百多年，由于藩王纵情声色，酷征暴敛，皇族间战乱频仍，内祸迭起，边患连年，国势日趋衰弱。民生涂炭，生计维艰。安徽曲艺于此一时期，能见诸史料，仅凤阳花鼓、太和清音、端鼓、莲花落等曲种。

洪武初年(1368)朱元璋意图振兴帝乡，曾在凤阳营建中都城，修造皇陵。先后从江、浙、晋等地移民二十万，充实凤阳。后来，官府苛赋繁役，人民得不到真正修养生息。加以十年九荒，不旱即涝，《凤阳新书》载："苛政恶吏，交相蹂躏，牲畜尽而没其居，家业亡而鬻其子。"至成化末年，凤阳县人口已减到四万多人。每年秋收后，本土和外来移民，泥门逋逃，把当地原来流行的击鼓秧歌，演为卖艺小曲，身背锣鼓，南过长江，北逾黄河，以卖唱为生。明庆隆、万历年间，周朝俊写的《红梅记》中，有凤阳男女，打锣敲鼓在扬州卖唱的插科场面。其唱词是"紧打鼓儿慢筛锣，听我唱个动情歌……"。后，吴江顾见龙画有打花鼓图。图中为女持两面可打的腰形鼓，男敲小铜锣。

明朝万历前后，淮北阜阳一带，社会安定。由元末汝南僧人清坛法师所创的清音(今称太和清音)，于成化年间流入民间，仅在富裕家庭的文人中流行。现知天启四年(1624)时，爱好演唱者，有阜阳西乡通镇店人庄从善(曾为清坛法师所写《清音筝谱》作序)，庄从善的友人陈廷瑞，及其同乡张滂。据张氏家谱记载："公(张滂)性嗜清音，终日弹唱，虽寒折胶、暑铄锡，而弦歌之声不辍。"那时的清音，是以筝和琵琶，弹奏小曲歌唱。

在淮北出现清音的同时，江南徽州、安庆一带，昆山的"水磨调"传入。开始仅在城市少数文人中以笙、箫、笛伴奏聚唱，称"雅乐社"。后逐渐传入乡镇，休宁万安镇，长年有雅乐社活动，医生葛某为首，组织定期聚唱。尤以歙县雄村活动历史较长，该社以方言兼吴语演唱。潘之恒《亘史·杂编叙曲》中，有"十年以来，新安好事家多习之。……非能谐吴音，能知吴音耳"。安庆民间雅乐活动，明末人钱谦益《列朝诗集小传》中记载："石牌地方，民间聚众坐唱，称'昆腔会'。"所唱曲目，皆为昆腔《寄子》、《回营》、《赠香》等单折。后，昆腔戏在各地盛行，雅乐社遂逐渐停止活动而终于衰落。

安徽的江南和皖东，自古盛行傩。贵池、祁门一带由傩舞发展为傩戏；皖东的滁州、天长等地，由傩而变为香火会。

香火会有开耕、牛栏、龙王、太平诸会。其中龙王会祭祀龙王，会期为端午节。因统由渔民筹办，故又称渔船会。盛行于洪泽、女山、七里诸湖。会中，击鼓唱《魏征斩泾河龙王》、《唐王游地府》等神书。久之，渔民间改定期作会为驱邪求福、还愿、续家谱等"请会"。请会主持人必请专职"神司人"(俗称"端公")组班作会。焚香祭祷，击鼓演唱神书，俗称"端鼓"。

进入民间后，书目内容已从唱神转向唱人的生活故事。端鼓，作为渔民一种习俗，随历史而延续。

明时，于皖东、江南各地有莲花落流行。王廷绍所编的《霓裳续谱》就收有莲花落一曲，谱前三序云："安徽历阳（今和县）葛霖、兰坡合撰其一"，歙县绍杭、长标等地，也有专以唱莲花落谋生者。新安市则称为"卖菜莲花落"。菜贩填进菜名唱卖，因每年有卖菜者聚会玩灯，故又名"卖菜灯"。凤阳的"叉拉机"，亦为莲花落的一种。形成稍迟于凤阳花鼓，流行于小溪河、燃灯一带。以竹板擦拉击节，沿门卖唱，乞求钱物。艺人拜师传艺，结成帮派，称"西行(háng)"。后此曲种逐渐消失。

柳敬亭于少年时期来到时属安徽省的盱眙县，他游戏书场，学得书艺。经过三年，试以章回小说，添枝加叶，说书于盱眙市上。后到宣州，改名为柳敬亭。崇祯年间，曾多次在安庆驻军杜宏域部军中说书。明福王偏安江南时，柳氏曾护送龚鼎孽妾顾媚的灵柩到合肥，丧事毕，说书谢客。

这一时期，安徽的江南刻印业也十分发达。万历年间，徽州、池州一带，以"时调"、"徽池雅调"等吸引人的封面标题，大量刻印。其中《八能奏锦》、《词林一枝》中，刊有以当时流行的俗曲〔罗江怨〕曲调唱述"梁祝"的故事；《摘锦奇音》中，刊有以〔劈破玉〕俗曲反复唱述《西厢记》的故事。这两个曲目的唱词中，多处以第三人称出现，如"张君瑞跳粉墙，莺莺问红娘，太湖石上站的是谁"等。

清朝统一中国，从康熙到乾隆的一百多年，史称康乾盛世。自雍正到同治年间，安徽经济已十分发达。光绪年间，芜湖开埠为全国四大米市之一，蚌埠也成为交通枢纽和商业重镇。社会的暂时安定，创造了曲艺发展的契机。交通的方便，商贸的繁荣，更加快了曲艺的迅速传播和发展的步伐。同时，也增强了曲种与曲种之间的交流与相互影响。安徽的曲种，大多数是在这个时期产生和兴起，外地曲种也多是在这个时期流入和发展的。

清顺治末年，萧县黉学玉带桥两侧广场，成为曲艺的演出场所。有说书艺人和渔鼓艺人作营业性演出。听众自带坐凳，或坐在草坪上听书。说一关书后收钱。这是已知的安徽曲艺最早的营业性演出。

乾隆年间，皖南徽调、昆曲流行。此时，有曲艺爱好者周鸿滨，他以当涂一带流行的盲艺人卖唱的泥簧调，与徽调唱腔融合，聚友坐唱，改"泥簧调"称为"梨簧调"，后流行于当涂、马鞍山、芜湖等地。嘉庆中叶，岳西县柳荣获兄弟，组班围鼓坐唱高腔单折子戏，如《子龙救主》、《扯伞》等，称"围鼓高腔"。嘉、道年间，皖中农民张连成，仿凤阳花鼓形式，携一锣一鼓，编吉祥词，以皖中流行的小曲沿门卖唱，后流布较广，称"门歌"。同时，皖西一带盲艺人，以四弦胡琴伴奏唱当地小曲，以一曲反复演唱故事，称"四弦书"。稍后颍河一带，由流行的民歌小曲，发展成为一种以唱为主的曲种，时称颍河溜，又叫莺歌柳，知名艺人有郭永军，他以三弦伴奏唱小段故事。后逐渐流行于颍州、界首一带。

光绪前后，先后有芜湖滩簧、四句推子、端公调、阜南灶书、淮调、亳州清音、皖南花鼓调、黟县曲书等曲种产生或由外地流入。这些曲种，如太和清音、淮词、梨簧调、芜湖滩簧、亳州清音等，都是坐唱自娱，或遇庆典邀请演唱，不收酬金。成员间互称"玩友"式"箫友"。门歌、莺歌柳、端公调、灶书等曲种的艺人，也都不是专业演唱，农忙务农，农闲卖唱。由于未能进入城镇市场卖艺，因此曲种间缺乏互相竞争和彼此借鉴的艺术交流，各曲种的流布和发展缓慢。如太和清音，明成化末年即流入民间，到清道光时约有四百年，才由阜阳传入太和；梨簧调从乾隆到光绪，近一百年才传入民间。亳州清音传入后，近五十年仍在豪门富户中传唱。这些曲种的书目，虽然也有发展，如围鼓高腔，从开始唱吉庆词曲发展到能唱《撬窗》、《扯伞》等百余个书目；梨簧调从唱《四季花名》等小段，发展到能唱《斩貂》、《吵嫁》等近一百个书目。可是，这些曲种的书目，都是从徽调、昆曲剧目中移植。在移植过程中，仅把唱词加以通俗化，形式改为坐唱而已，并不能显示这些曲种本身的创造力。再者，这些曲种的唱腔，词曲限制过严，也给曲种的发展带来了困难。其中，只有太和清音，约在道光前后，创造出一种近于板腔体的"四句腔"，唱法的演变，给编唱书目带来了方便，便从一些传奇剧本和民间故事中编出许多新书目。这样，该曲种流行范围也很快扩大到附近县、市和河南省的沈邱一带。再如凤阳花鼓，从清乾隆三十五年(1770)出版的《缀白裘》中选刊的《花鼓》杂剧中可见其于乾隆年间仍唱〔凤阳歌〕。清中叶，逐渐增唱〔十送郎〕、〔十杯酒〕、〔好一朵鲜花〕、〔王三姐赶集〕等多种小曲。这些小曲，都是从本地和外地学来，直到光绪年间，才创造出新腔〔垛字连环句〕，开始唱有故事情节的曲目，如《杨姑娘上吊》等。原来伴奏的腰鼓，也随之成了轻便易带、小巧玲珑的双条鼓。

鸦片战争以后，一方面，广大地区的人民生活日益艰难，所谓"时艰艺人多"，城市无业者纷纷寻求演唱曲艺，作为谋生手段；另一方面，自淮北捻军被清廷镇压后，淮北各县社会，出现了一段相对稳定的空间。萧县、泗县等地，农业有了较好的收成。亳县药业重振，该县城外，涡河沿岸，清末时，说唱曲艺的大布棚，就有十八座之多。这时，由毗邻河南、山东等地的淮北地区，先后流入鼓书、评词、坠子、琴书等曲种，经过较长时期语言磨合和融化，以及当地流行的俗曲的溶入，逐渐演变成为安徽的主要曲种。

外地曲种流入最早者为鼓书。光绪十六年(1890)，萧县有由徐州传入的山东犁铧大鼓(山东大鼓)艺人在流动行艺，但未定居。五年以后，遂有萧县人傅怀森习唱犁铧大鼓，从师于涡阳人郭老响门下，傅怀森学成后，便在萧县城区一带卖艺演唱。光绪年间，泗州有张振邦、沙亭远、杨海侯，学会山东大鼓，便广收门徒，一时其门徒遍布宿州各县，时称他们所演唱的山东大鼓为"泗州大鼓 "。与此同时，豫东大鼓经颍河也传入了界首县。至清末，鼓书已遍布淮北地区，并有少数艺人流动到沿淮的寿县、霍邱一带演唱，皖中人多称之为"淮北大鼓"。

从柳敬亭于明末曾在安徽说书的活动记载，可见安徽境内早有说书流行。惜无文字稽考。清代安徽说书艺人现可知者有萧县的徐伟，他于光绪十六年，在城关黉学金桥书场说

《三国志平话》;歙县评书艺人许林一的父亲，于光绪二十九年前后，在渔梁镇说《聊斋》自娱。两人都是照本宣科，称"翻书页子"。清末从北方进入安徽说书的艺人，已知者有和县评书艺人杨殿臣之师张合虎，他是由山东流动到安徽说书，并在和县落户传艺的。杨殿臣便是其徒弟之一。与此同时，寿县评书艺人王子丹流动到徐州说书。期间得与北方评书艺人交流技艺。由此促成了安徽评书艺人所说书目内容由着重说史转向说公案故事;说演时亦增加运用醒木及注重身段的配合表演。此后，安徽评书艺人"盘道"或拜师便有了北方评书艺人中"三臣五亮是我师"的行话。

清光绪二十六年，泗州长沟集周庄人张世銮，从艺于山东郯城琴书艺人李永杰门下，学成后回乡演唱，收徒授艺，使琴书的演唱流传淮北各县，时称"泗州琴书"。稍迟，山东郓城琴书艺人于振林，举家迁萧县黄口镇落户演唱并收徒，他在萧县境内行艺，其徒弟除在本县外，还到附近各县演唱。

河南坠子于清末在安徽已有演唱。可知者有河南坠子艺人蒿天云，约在光绪九年，与琴师魏宽结伴到亳州拜师，学唱坠子。还有山东郓城坠子艺人韩教香曾到萧县黄口镇演唱并定居。随后，坠子兴起，在淮北各地一时广为流传。萧县、界首及颍河一带的渔鼓和三弦书艺人也都纷纷改唱坠子，并定居。随后坠子兴起，在淮北各地，一时广为流行。渔鼓、三弦，在唱腔上和坠子接近。萧县、界首及颍河一带的渔鼓和三弦艺人，纷纷改唱坠子。这些自外省流入淮北的曲种，在淮北扎根后，各曲种艺人收徒授艺，一时遍布淮北各县。

中华民国时期的安徽曲艺

辛亥革命前后，反动政客倪嗣冲，任安徽巡抚及省长，沿淮各县，战祸连年。倪倒台后至抗日战争爆发，安徽境内，约有近二十年时间，相对比较稳定。

民国初年河南固始鼓书艺人黄元灵流入霍邱县。同时寿县鼓书艺人陈锡军流入六安县。黄陈二人传艺收徒有数十人之多，流布于皖西的舒城、霍山、金寨等县，极盛一时，流入皖西的坠子、琴书艺人受其影响，也先后改唱鼓书。皖东滁州，知名鼓书艺人黄永亮，民国初年即收徒传艺，逐渐流布于全椒、和县、含山等县。合肥谢守银，民国初年拜淮阴鼓书艺人陶文兴为师，后收徒十数人，其中甘华福成就较为突出。无为鼓书流行更为广泛，民国初年，肥西艺人吴道发来无为传艺，其徒侯启余、何义仓等人颇受听众欢迎。他们收徒传艺，遍布全县，人数发展到近百人。

安徽评书此时期发展较快。已从较大城市遍及全省各县。在发展中，还出现一种"文人从艺"的现象。如阜南县的周金鹏，毕业于南京金陵大学外语系;阜阳的康亚东，高中毕业;颍上的李瑞生，读私塾十余年;芜湖的王少襄，亦为大学文科毕业;还有霍邱的刘建云、

屯溪的童醒民、巢县的杨殿臣、萧县的冯家文等都是有一定文化，尔后成为评书艺人。

安徽凤阳花鼓和门歌，虽早有女性从艺演唱，但都是以沿门卖唱的形式出现，未能引起听众的关注。坠子和琴书，几乎全是由女艺人进行演唱。女艺人演唱，唱腔优美，表情细腻，具有独特的优越性和艺术魅力。如萧县的知名坠子女艺人韩教香和她的三个养女，以及坠子女艺人刘元芝、郭合银，安徽琴书女艺人陆继仙等，她们都擅唱短篇，追求声情并茂，享誉淮北和济南、徐州、南京一带。

坠子和琴书，还首开安徽曲艺"组穴"成班演出之先河。如萧县琴书艺人于同昌组成于家琴书班；亳县五马琴书鲁家班，利辛县陆殿选组成文明清音琴书班；萧县坠子艺人李教令、史凤霞组成"道情班"（早期唱坠子，后改为唱"坠子戏"），这些班都自备布棚，演出较为正规。此时，一些自娱性演唱曲种，由于演出需要，他们也纷纷组成班社。如亳州清音先后成立延寿社、新民社、儒林社和义乐社等四个班社；淮词则组有中岗窝班、三河尖窝班、正阳关淮词窝班等；太和清音组有细阳（即太和）、范井、刘老晋等清音会，这些组织一般都在十余人到三十余人左右。

在不断实践和磨练中，各曲种都出现了一些有影响的艺人，他们各自形成自己独特的演唱风格。如鼓书艺人高德标，以全椒当地语音代替淮北大鼓语言演唱。他讲究眼神、身段的传情，说唱时善于制造气氛。演两军交战，则战马嘶奔；演女儿私情，则柔声细语。他长年在南京演出，被誉为"四大鼓王"之一。评书艺人庞林甫，善于摹拟人物形象，他说《西游记》，猴相妖形，变化万千，惟妙惟肖，令人叫绝。坠子女艺人史凤云、吕明琴皆擅唱《游湖》、《黑驴段》等短篇，善于依题材的不同，发挥唱腔特点，或柔情百折，或风趣盎然，均能引人入胜，令人赏心悦目。前者有"皖北坠子皇后"之称；后者列入河南坠子界"四大姐妹"之一。琴书女艺人陆继仙，唱腔悦耳动听，也是当时著名女艺人之一。

一些自娱性曲种，讲究弹奏技能，太和清音韩让擅奏坠胡，群众编有"李炳坠子盖江南，不及韩让一根弦"的顺口溜；亳州清音杨海洲，能五指齐弹琵琶（在当时认为是高难技巧），群众常不听唱曲而要求他奏一曲最拿手的《平沙落雁》。

不少曲种唱腔和书目，也有了发展和创新。四弦书和门歌原来都是唱小调或以民歌俗曲演唱小段故事。在鼓书盛行后，受鼓书唱腔的影响，艺人们对唱腔进行了大胆革新。如四弦书盲艺人李文全和刘应才，都能兼唱鼓书和渔鼓，他俩将原来的唱腔〔乐白调〕，化作具有"白"（表）的〔白调〕，和悲、喜、愤等不同情绪功能的〔乐调〕唱腔；门歌唱腔原为四句体，经陈学方、林元明等改编为"连词"快板，原唱腔的头、尾句只作为起、落句。这样，这两个曲种便大量吸收庐剧剧目加以改编，并移植安徽大鼓书目进行演唱，流行遍及皖中。宣州、贵池的门歌与当地"唱春"结合，也从只能演唱短篇曲目发展到能演唱长篇大书。琴书艺人李玉斗夫妇，吸收当地民歌和拉魂腔，使琴书唱腔更加丰富新颖，并由演唱短篇发展到演唱大部头书目。坠子艺人史凤云、刘元芝，把河南口音、表白改为更接近淮北的语音，

又新增〔五字崩〕、〔正十字〕等新腔，书目也发展到以唱长篇为主，她们并提倡“武坠子”，讲究身段优美，英姿飒爽。在民国前安徽评书已由公案类书目转向离奇惊险的剑侠类书目，如《三侠剑》、《雍正剑侠传》等。此时，评书等各曲种始有不少自编书目出现。如评书的《王安石三难苏学士》、《蔡锷起义》、《吴玉娇拍棺材》、《七十二陈家》、《老子羞妻》、《闯王起义》、《花英》等。四弦书的《三劫案》；鼓书的《巧捉伪队长》、《运输队》；门歌的《田螺姑娘》、《刘海戏金蟾》；坠子《劝夫戒烟》、《五三惨案》、《拾棉花》等。其中不少书目是反映辛亥革命的内容。

民国时期演出场所大量增加。鼓书、坠子等职业性曲种向安徽南部发展，开始多演出于寺庙旁、河滩边或广场（此种露天演出场所，艺人称“撂明地”，每个县城的乡镇，皆有一到两处），以后逐渐改唱于茶社书场。如蚌埠于民国九年（1920），先后出现松鹤楼、啸云天等近十家茶座书场。有唱扬州清曲、小调的，有说评书的，有唱大鼓或琴书的，形成竞争局面。郎溪县城郊，有周家、黄家、万家等茶馆八家，家家设有书场；六安城内有茶馆三十处，水码头及市中心都有书场；就连青莲阁、升平楼等餐馆也附设书场。皖东虽非茶区，群众却也有品茗听书的习惯。全椒程家市三十多家茶馆近十家设有书场。古河小镇，五家茶馆均设有书场，知名鼓书艺人马义才和邓广义于民国初年即在此演唱鼓书。老茶客还捐资设立“听书研究所”。含山运漕，沿河茶楼近十处，除邀鼓书、评书艺人演出外，还不时邀请泥簧、淮词玩友、弹唱自娱，至深夜，弦歌之声不息，有“小小运漕镇，人间歌唱家”之誉。此外，芜湖、合肥、蚌埠、马鞍山等较大城市，也先后开避游艺场，场内设有书棚，备有演唱台，听众买门票入场，可坐简易木条长凳。此种书棚，全省约有二十余处。

民国十九年到民国二十三年，在中国共产党领导下的皖西苏区，曲艺也得到了发展。一些县城党的“特别支部”领导人，非常重视以曲艺形式进行宣传。如霍邱县特支委员刘介华、潘荣初，曾编写一些新词，交小调胡琴书盲艺人演唱，进行宣传。潜山县妇女协会主任张德华，组织青年，唱新编小调胡琴书，在街头宣传。金寨剧团、红日剧团既演戏又在戏剧节目中穿插演唱新编小调胡琴书曲目。皖西苏区近五年时间，新编短篇曲目数十段，有《十二月叙苦歌》、《扒粮歌》、《兵变歌》、《丁锡庭自叹》、《廖棚卖柴》、《新安集打死谢见堂》、《“反动”与“白色”吵嘴》，以及唱述“商南起义”的《十二月革命歌》、唱述“苏家埠战役”的《红军打开苏家埠》和唱述“瓦埠暴动”的《瓦暴》等。这些新曲目都是以小调胡琴书的〔山伯访友调〕、〔闹五更调〕、〔十字韵调〕、〔淮调〕等进行演唱的。

红军宣传队在前沿阵地，用土喇叭播唱《兵变歌》和《“反动”与“白色”吵嘴》，向国民党士兵作宣传，曾有一些“白军”携武器前来投降。民国二十六年后，日军占领安徽主要交通要道及大部分县城，在日军占领的沦陷区曲艺演出活动，仅在蚌埠、芜湖、马鞍山等较大城市，有少数评书和鼓书艺人卖艺。日伪政府不时以聚众滋事，禁止说唱，艺人们生活维艰，难以果腹，而且时有生命危险。如淮南田家庵，一鼓书艺人因演唱地点距日军岗哨较近而

遭杀害。但是当此国土沦亡，日寇残暴之时，在沦陷区演唱的艺人中，有不少人同仇敌忾，借说唱历史故事，曲折地表述爱国之情和对敌人的憎恨以宣传群众。蚌埠评书艺人谢金波，每与正书前，加说国内外时事，曾为日伪数度刑讯。其后群众自动派人站岗，把守演出场所入口四周，以防敌人发觉。中共地下党员原鼓书艺人戴胜五，以唱鼓书作掩护，深入敌占区搜集日伪情报。

在国民党政权所统治的地区，曲艺艺人多集中于距城市较远的乡镇演唱。如郎溪县涛城镇，柯家、阚家两家茶馆，常有四五个艺人来此演唱，收入甚微，难以维持生活。

在这样一个敌我犬牙交错的特殊时期，界首、屯溪和怀远县的河溜镇，却出现了一个人口骤增、经济特殊繁荣的畸形发展阶段。曲艺也不例外。界首为国民党五战区司令长官部所在地，沦陷区百货流入大后方，必须经过此地检查后始可通行；屯溪为国民党内迁机关及其家属居住地；河溜镇为沦陷区百货入口枢纽，三地当时都有“安徽小上海”之称。

界首于民国二十七年到民国三十二年的五年中，在先后建成明星舞台等近十个戏曲演出场所的同时，又先后建成新义、清香等五个茶社式的书场。这些演出场所皆为私资建造。除一个相声演出棚外，其余书场都是专供坠子和琴书艺人演唱的。坠子艺人由河南过来，琴书艺人由山东过来，她们大多是当地有名的演员。如唱坠子的有谢爱玉姐妹，马兰芳、李明月等；唱琴书的有王明兰、彭治仙、彭月仙等。其时，各曲种艺人，由于爱国心所驱使，皆自编自演若干“抗日小段”，她们每于开书之前先唱如《打日本》、《好汉要当兵》之类小段。用以揭露日寇凶残，召示同胞不要忘了日寇侵略的仇恨。

屯溪也是在建造新舞台等七座戏曲演出场所的同时，先后建成群乐书场三处，连同原老街和河街茶馆书场，计有茶社式书场五所。除原在屯溪说评书的童醒民、许林一，常流动演出于各书场外，其余都是邀请或由外地避难而来的女艺人演唱，她们有的唱清曲、有的唱琴书、有的唱弹词、有的唱京韵大鼓。知名女艺人有任艳芳、汪玉清、汪爱莲等。她们演唱的书目有《杨乃武与小白菜》、《张汶祥刺马》和各地流行小曲。有的剧场为了提高票房收入，也穿插演出一些小段曲艺节目，如《爱国双簧》、《新骂毛延寿》等。所有茶社(馆)书场，都是“以茶代票，付过茶资即可入座听书。知名艺人一时集中屯溪演出，影响甚大，附近休宁、歙县，有不少人跑一百多华里到屯溪听书。

河溜原为怀远县一个近一千人口的农业小镇，由于沦陷区百货涌入，商业突然繁荣，人口骤然增加。私人投资开辟游艺场一处，内搭草顶书棚一座，设有长凳茶座。演唱者多是本省一些较知名的艺人，如评书艺人洪秀章，坠子艺人张胖子，琴书艺人庄吉甫，鼓书艺人王麻子，演唱多为传统书目。以上三处书场，先后于民国三十五年，日本侵略者无条件投降以后而逐渐衰落、倒闭。

抗日民主根据地中，以淮南根据地地域宽广、政权条件较为成熟。津浦路东建有来安、嘉山、天长，及江苏省的盱眙、六合、高邮、仪征、淮安等八县民主政权；津浦路西建有定远、

凤阳、嘉山、滁县、全椒、合肥、和县、含山、巢县等九县民主政权。当时军政领导人邓子恢、张云逸、方毅、罗炳辉、汪道涵等，都十分重视曲艺，既鼓励曲艺创作，又鼓励曲艺演出。任嘉山县长(中华人民共和国成立后任安徽省副省长)的胡坦，曾编写《保卫七里湖我家乡》，由不少曲艺队和曲艺艺人演唱。自民国三十年至民国三十二年两年多时间里，根据地先后召开了由方毅主持“文艺大会”、汪道涵主持的“新文化运动大会”、范长江主持的“民间艺人代表大会”、新四军来安、六合办事处召开的“文艺界群英大会”。其时，来安县有大英彭正举白曲班和文山乡白曲班。彭正举白曲班，曾以新四军胜利攻打雷官集事迹为题材，编成《打雷官》曲目、并以新四军战斗英雄为素材编成《抗日英雄严独手》;文山乡白曲班曾编成《延安出发》和《抵制日货》等曲目，在六合举行的“群英大会”上，这两个白曲班曾上演了上述四个曲目，受到全体指战员的欢迎。新四军政治部主任方毅当场接见全体演职人员，并向与会代表号召：“向地方学习!”据这一时期粗略统计，民主根据地创作的中、短篇曲艺作品，总数为四百余首。作者中以曲艺作家缪文渭的创作最为丰富、突出。他一人以道情、淮词、各种俗曲形式创作新词一百余首，其中以小调剧《生产互助》最受领导和群众欢迎。他创作的《伪军自叹》以〔卖油郎调〕演唱，油印散发沦陷区后，在伪军中传唱，产生了强烈影响。有一个守桥伪军班在该曲目的感召下，全部向新四军投诚或开了小差。嘉山县鼓书艺人洪自成，以西安事变为题材，编唱《西安和蒋》。曾于半塔军政大会为刘少奇、罗炳辉、方毅等党政军领导人进行演唱，受到刘少奇同志的好评。其后，洪自成利用说书为掩护，多次为新四军传送情报，立下不少战功。活跃于无为县的新四军七师文艺说唱队，在恍城、团山一带，以鼓书、快板形式，演唱自编的《十骂顽固派》、《讨汪逆》等曲目，受到当地群众的欢迎。

与此同时，泗(县)、灵(璧)、五(河)、凤(阳)民主政府，在五河县文集举办了曲艺艺人培训班，参加培训的有一百多人(包括拉魂腔、安徽大鼓等艺人)。该班由当时大众文工团的戴胜五负责。培训班结束后，组成一支曲艺小分队。配合参军和反霸斗争，先后自编自演了《张二成参军》、《打灵璧》、《活埋嫦娥》等数十篇曲目和小演唱，到各地演出。

此时期有相声、小铙子书、山东快书、拉洋片、老婆歌等。艺人进入安徽行艺。其中相声流行较为广泛，也培养了不少学徒，一些较大城市和省内几个较大矿区，都有不少相声听众;并有一些文化人，为相声艺人编写曲目。

日军投降后，各地曲艺艺人纷纷返回原籍演唱。但在长期流浪生活中，不少艺人死于饥寒，多数避难他乡，改营小贩谋生。一些自娱性曲种，早于抗战初起时即停止演唱。全省曲艺，元气大伤。民国三十六年，蒋介石撕毁了“双十协定”，重开内战。各民主根据地忙于反击国民党入侵，战火纷起。各演出团体曾随军流动北上，路间只作鼓动，很少演出。“国统区”抓丁拉夫，苛捐重税，物价飞涨，靠演出生活的曲艺艺人，生活更加艰难。兼之有的地方国民党政府，对曲艺横加干涉，动辄以有伤风化之名禁止演出。如相声艺人张殿臣，说唱

传统曲目《骂大会》，便被诬为“嘲弄国民代表大会”，予以罚款；鼓书艺人杨小毛，演唱《薛刚反唐》，国民党政府硬说他是“鼓动老百姓造反”，结果被拘入狱。此类事件屡有发生。艺人们动辄得咎，不得不改行转业，另谋生路。

中华民国时期，曲艺界虽困难重重，迭遭打击，但各曲种还是有较大发展，卓有才华的各曲种艺人辈出，曲(书)目也大为丰富。演唱的内容，绝大部分都是宣扬正义，宣扬爱国主义，反对邪恶的。但也有一些曲(书)目，是精华与糟粕并存，且有少数艺人，对糟粕部分还加以张扬。此时也有不少曲(书)目，或吹嘘剑仙侠客，以荒诞离奇的情节，招徕听众；或对封建社会粉饰太平、或表现一夫多妻，予以炫耀；或强调绿林豪杰，狂荡不羁，一挥千金，赞美拜金主义。还有少量书目，宣扬色情，格调低劣。艺人中也有少数人，为了争夺所谓“风水宝地”，互相倾轧，互相拆台，同行视如寇仇，成为旧社会一时的污浊现象。

中华人民共和国成立后的安徽曲艺

中华人民共和国成立前夕，安徽的长江以北地区全境解放。沿淮一带曲艺艺人，爱国热情很高，率先参加了各地政府举办的庆祝“淮海战役胜利”及其他各种演出活动。萧县、界首、阜阳、宿州、颍上各地，艺人汪保民、李忠仙、李玉坤等编唱了《庆解放》、《鱼水情》、《斗敌顽》等曲目。影响所及，遍及皖东、皖西等地。其中有些艺人随军南下抵达江边，与无为的鼓书艺人李治佳等互相配合，参加“支前”宣传工作。大量的新编曲目中，以〔莲花落〕曲调，演唱被国民党军队迫害而投水自尽的《少女杨小花的故事》，最为感人。在渡江誓师大会上，起到了鼓舞士气的作用。

中华人民共和国宣告成立时，皖南、皖北各地曲艺艺人，或在庆祝大会上，或在街头，以快板、大鼓、相声、莲花落等形式，编唱《庆翻身》、《共产党好》、《我们心连心》等曲目，倾吐了艺人对共产党的热爱，和翻身解放的欢快心情。

中华人民共和国成立后，安徽以长江为界，分设皖南、皖北两个行政公署，下设皖南、皖北文教处。在此期间，文教部门曾派专职干部，为推动曲艺艺术的发展，开展了一系列工作。

二十世纪五十年代初，对全省专业及半职业艺人，进行调查登记，先后成立了曲艺管理性的组织。如：蚌埠天桥曲艺基层委员会、芜湖市词书研究会、屯溪市戏曲改进委员会(下设曲艺大组)、巢湖地区曲词改进协会，阜阳和滁州两地区，还举办了曲艺学习班。通过这些曲艺组织，在各地、市、县文化馆、站的直接领导下，贯彻了党的“百花齐放、推陈出新”方针精神，既强调了继承优秀的曲艺传统遗产，也提出了曲艺新书目的创作和演唱。《皖北日报》、《皖南日报》、《皖北文艺》等报刊，分别征集曲艺新作。结合当时土改、反霸、治淮、抗

美援朝等政治运动，先后出现了《控诉》、《抗美援朝》、《祝朝鲜大捷》、《还是纸老虎》、《新八扇屏》、《赴朝大使》、《红白云》、《斗争恶霸王世清》、《赵大娘卖棉花》等较优秀的作品，其中绝大部分是曲艺艺人在曲艺干部协助下编唱并发表的。在“治淮”工地上，既有专业演出团体，也有广大艺人参加演出活动，其中〔李玉莲调〕联唱《未婚夫妻修淮河》、鼓书《人民力量大如天》、小调《免得年年渡灾荒》、《生产自救》等唱段，广泛流传，在治淮工地上产生强烈影响。曲艺艺人还移植《王秀鸾》、《白毛女》、《吕梁英雄传》等现代曲(书)目广为演唱。在抗美援朝义演中，合肥、芜湖、六安、蚌埠等地，先后举行专场曲艺演出，收入悉数捐赠中国人民志愿军，购买飞机大炮。

为了贯彻1951年5月《政务院关于戏曲改革工作的指示》精神，1952年安徽省文化事业管理局分别于芜湖、合肥两地召开艺人座谈会，了解曲艺艺人生活思想及演出曲(书)目情况。合肥市以“文艺整风”形式，组织艺人学习。阜阳地区派遣专职干部深入基层，调查艺人的基本情况。其中曲艺艺人大多数是目不识丁，对党的文艺政策不够理解，区别不了传统书目的精华与糟粕。多数艺人江湖习气浓厚，少数艺人还有酗酒、赌博和吸食毒品的恶习。为此安徽省文化事业管理局，于1952年7月在合肥首次举办“安徽省暑期艺人训练班”，其中第五队是曲艺队。全队六十余人，是由鼓书、评书、坠子、琴书、梨簧、太和清音、相声等曲种中推选出具有代表性的艺人。学习主要以提高阶级觉悟和加强爱国主义教育为主，从而增强曲艺艺人对在新社会地位的提高，和当家作主人的认识。继而检查江湖习气和对赌博、吸食毒品危害性及对算命迷信活动、养女制、艺霸等不良行为恶习的分析和批判。最后，通过对具体曲(书)目的分析，提高学员对爱情与色情、神话与迷信、惊险与荒诞、正义与邪恶等方面的辨别能力。在学习结束时，合肥市鼓书艺人甘华福等联名倡议：“新社会的艺人，应当是党的宣传员，改掉恶习，不说坏书！”

全省暑期艺人训练班结束后，各地、市文教部门也利用“培训班”、“训练班”等不同形式，对曲艺艺人进行培训。通过学习，艺人制订了“演唱公约”，并规定每年抽出一定时间，集中学习政治，按期检查说唱内容和演出情况。根据省文化部门的规定，专业艺人在省内流动演出须持演唱证；出省演出，需由省文化事业管理局发给演唱证明；亦农亦艺的半职业艺人，主要在本县境内流动说唱。演出管理工作，交各地、市、县的文化馆、站直接负责。1952年12月，文化部下达《关于整顿和加强全国剧团工作》的通知，各地、市、县根据“通知”精神，进行了曲艺“改制”工作。1953年初，先后整顿、重建曲艺组织和队伍。明确其性质分为三类：一类是政府领导下的个体行艺演唱单位，在经济上是自创自收，属私营性质；一类是曲艺联社或曲艺队，实行民主管理，演出统一收入，分成拆账，自负盈亏，属集体所有制性质；一类是少数地、市成立曲艺团，或专业演出团体中附设的曲艺队，由政府文化主管部门管理经营，收入归国家，个人拿工资，属全民所有制性质。

通过学习，艺人提高了对传统曲(书)目的识别能力，并参照文化部明令禁演一批坏戏

的精神，停演了一些有害曲（书）目。如《十八摸》、《嫖院》、《跳槽》、《挑帘裁衣》，以及有碍睦邻邦交的《薛仁贵征东》等。对一些精华与糟粕并存书目，在说唱中尽可能自行剔除其糟粕部分。为了防止“改艺”工作有所反复，文化主管部门提倡各地曲艺工作者与艺人相结合。曲艺干部，深入基层书场、随场听书，并对演出的曲（书）目进行分析，提出修改意见，协助艺人边演唱边修改。这一倡议，在曲艺流行的萧县、灵璧、泗县、阜阳、太和、无为、合肥等地得到了贯彻。如对《晒罗裙》、《丑丫头做梦》等不健康、有问题的曲（书）目，暂行停演；对《十把穿金扇》、《十美图》等宣扬一夫多妻的书目，或改变结构，或删去书目中某些有害细节。这样，在净化舞台，净化传统曲（书）目方面，都起到了良好的作用。同时，对参与曲艺改革工作的干部，在实践中也学会了创作短篇，整理长篇及创作长篇新书目的编写方法和技巧。他们所创编的曲（书）目，其语言、结构、套路等，都能为曲艺艺人所接受，并乐于演唱。如宿州的庄稼，固镇的王庆丰，萧县的汪洋、杜霞云，灵璧县的徐永昌，阜阳的苏继坡，芜湖的王少襄等，成为省内一支曲艺创作较强的新生力量。

这一时期，落实了“五五”指示，贯彻了“百花齐放，推陈出新”的方针，各级政府对曲艺普遍重视和扶植，扩大了曲艺队伍。艺人生活逐步稳定和改善，全省的曲艺事业进入了空前的繁荣时期，各曲种演出活动遍及城乡。一些知名艺人，收徒传艺，不少乡镇技艺熟练的半职业艺人，也纷纷转为职业艺人。如萧县一次就批准五十四人转为城镇户口。凤台县成立演唱队，八十人分为三队，其中两个队虽转为城镇户口，但仍分在各乡镇演出。这样，全省曲艺艺人由原来近五百多人发展到一千人。可喜的是，经过多年的学习，各曲种艺人不仅政治觉悟大大提高，有的艺人还入党、入团、或当上了政协委员或人民代表。同时，文化程度也相对提高，一般都能认识一二百字，合肥市年轻鼓书艺人彭治仙，经过艰苦学习，已经能读会写脱掉了文盲帽子。她以自己唱书经验，和同行一起，编写了十多篇鼓词。

曲艺艺人大量增加，形成了各曲种的不同发展。安徽大鼓发展最快，全省约近千人。如无为县曲艺队六十多人，其中五十多人是唱安徽大鼓的；合肥市及长丰、肥东、肥西三县便有鼓书艺人二百多人。再如，萧县不少知名坠子艺人，如李元同、陈凤英、王教田、黄教中等，也先后改唱安徽大鼓。相声在这时期也发展较快，原来省内只有张殿臣等三四个人到处流动演出。到 1958 年，或由外地流入，或由本地相声艺人传艺，激增到三十多人。他们都集中在淮南、合肥、芜湖等较大城市演出。

曲种的发展推动了曲（书）目的繁荣。各曲种在边唱边改的过程中，对一批内容无害的曲（书）目作了肯定，并进行了整理；在演唱整理、改编传统曲（书）目的同时，不少艺人在艺术观点上有了提高，他们自己或与曲艺工作干部合作，创作了一批新的曲（书）目。如原嘉山县安徽大鼓艺人在抗日战争时期自编的《西安和蒋》，被再加工后恢复上演；凤阳花鼓艺人胡朝文，以新四军深入日伪心脏解救被捕同志为题材，编唱的《花烛之夜》等都产生过较大影响。艺人熟习传统书目创作技巧和套路，所编书目故事曲折、情节紧张、冲突激烈、环

环相扣、引人入胜。胡朝文的《花烛之夜》,就很快成为他的“打炮”书目,在一地曾连演数月场场客满。他们根据历史故事和民间传说故事创编的《金蝉盗艺》、《釜山传》等,也都受到观众的欢迎。

凤阳花鼓和门歌艺人,由于分了土地,生活安定,已不外出卖唱,演唱活动多为农闲自娱。在自娱演唱活动中也对一些传统曲(书)目作了有益的加工整理,较有代表性的是《王三姐赶集》。偶尔也有正式演出,多是配合政治任务编唱新词,如门歌新编的《整社七日》、《歌唱总路线》等均较有影响。凤阳花鼓《王三姐赶集》,由欧家林等人到北京汇报演出,还曾到怀仁堂为国家领导人演唱。门歌《歌唱总路线》,由民歌手殷光兰演唱,参加了第一届全国曲艺会演。

这一时期,通过各种会演及观摩活动,既检阅了曲艺改革的实绩,又使各曲种艺人通过观摩、探讨,相互启发,交流了艺术经验,对曲艺革新起到实质性的推动作用。这些工作一直受到省里及各级文化主管部门的重视。1953 年,省文化局曾组织三十二人的代表队,参加上海华东民间艺术观摩演出大会,坠子伴奏艺人陈家章演奏《百鸟朝凤》获二等演奏奖,同年 11 月,滁县地区文化局,举办全区曲艺会演,鼓书艺人王家珍演唱的《黄鹤楼》获表演一等奖。1955 年宿县地区、蚌埠地区,1957 年阜阳地区、芜湖市等地、市的文化主管部门,先后举办了各种不同形式的曲艺会演,出现了坠子《草船借箭》、《游湖》,安徽琴书《男顶锅》,评书《小坡被捕》等一批整理和新编的较好书目。同年,省文化局还组织部分地、市代表,以刘定九为领队的安徽观摩队,应邀前往天津市,出席“华北地区曲艺观摩演出大会”观摩学习。省及有关部门自此之后,便先后举办了民间音乐、舞蹈会演,工农青年业余文艺观摩演出大会,有些地、市,如蚌埠也举办了职工业余曲艺会演。多次会演皆有大量曲艺节目涌现,较好的有《母女卖粮》、《收割机的故事》等。还选出一些较好曲目,到外省巡回演出或参加会演。如滁县坠子演员李成修,以自编《贫农儿子上北京》,参加全国青年业余创作积极分子代表大会演出,蚌埠市青年姚公启、姚天麟创作相声《红色信使》,参加全国青年文艺工作者代表大会演出。同时,南京曲艺工作团、天津电台曲艺团、济南曲艺团、南昌曲艺团、北京市曲艺团、上海市评弹团等曲艺演出团体,先后到安徽的合肥、马鞍山、芜湖等地演出。这些会演和交流性的演出,对安徽省曲艺革新、发展,都起了很大作用。如上海市评弹团来合肥演出的评弹《十五贯》和琴书《白绫记》,都以其成功的改编、整理经验,给安徽省曲艺工作者以具体的帮助和启迪。

1954 年 12 月 20 日安徽省文学艺术界联合会成立,曲艺作家缪文渭、杜来盛等被选为文联委员,文联中设立了安徽省曲艺工作者协会筹备委员会。合肥、蚌埠、芜湖等市,以及阜阳、宿县等地区的县,纷纷成立曲艺协会组织。曲艺协会实行艺人自治原则,在各地文化馆、站管理下,对曲(书)目管理、演出场所的安排,艺人的演出及政治学习等,都作了具体安排。

1958年6月，安徽省文化局于蚌埠市举行安徽省第一届曲艺观摩演出大会。参加会演近四百余人。有安徽大鼓、坠子等十七个曲种，一百五十多个节目。其中以反映现实斗争生活为题材的短篇曲(书)目为主，而反映宣传党的总路线的曲目，竟达总节目的一半。会后，选出了较为优秀的评书《阴谋》，坠子《走马荐诸葛》等十几个节目进行巡回公演，并遴选琴书《小两口辩浪费》、鼓书《双赶车》、门歌《歌唱总路线》、坠子《李逵夺鱼》等曲(书)目，参加文化部于8月份在北京举行的第一届全国曲艺会演。

在省曲艺会演大会期间，合肥市曲艺代表团鼓书艺人甘华福提议：鼓书流遍全省，名称很不统一，建议将流传安徽的鼓书，统称安徽大鼓。泗州琴书艺人，也提议，因琴书在安徽影响深远，名称很不统一，拟把琴书一律统称"安徽琴书"。这两项提议，得到全体与会艺人和文化主管部门的同意。

在全省首届曲艺会演后，1958年夏，合肥市首先建立了全民所有制的合肥市曲艺团。接着滁县地区文工团、淮南市矿区文工团先后增设曲艺队，蚌埠、巢湖、徽州等地文工团也设立了曲艺演唱组。此时，有些市、县，如：芜湖、萧县、田家庵等地，建立了规模较大的集体性质的曲艺演唱组织，皆直属市、县文化局领导。这些曲艺团、队组，一部分是由老艺人组成，招收新学员，扩大演唱队伍；一部分是由爱好、熟悉曲艺的青年演员组成，边演边学。这样，在当时形成了书棚和舞台两种演出场所。书棚多由老艺人演出，书目以传统长篇为主；舞台由青年演员演唱，多以中短篇曲(书)目为主，且多是自编自演的现代曲(书)目。不同演出场所，不同曲(书)目吸引着不同听众，形成了曲艺艺术的繁荣局面。

省文化主管部门通过会演，对挖掘、整理曲艺传统曲(书)目的重要性有了进一步认识，对原下达的《关于挖掘戏曲、曲艺传统剧(曲)目工作的意见》，会演后又重新传达并予以强调，后又于1963年下达《关于进一步挖掘戏曲、曲艺传统剧(曲)目工作的意见》(草案)。但由于此前的"反右"，曲艺界已元气大伤；大跃进、人民公社化等政治运动，接踵而来，文化部门对曲艺工作，已无暇顾及。仅有阜阳地区，组织了部分曲艺干部和老艺人。挖掘记录了曲艺书目二百余部，赞、赋、条子数百篇；蚌埠市组织了十多名老艺人和少量曲艺干部，记录了泗州戏传统小篇子(曲艺小段)二百多个；无为、泗县、滁县地区，各记录了近百部中长篇曲(书)目，皆未进行编辑整理或出版。只有阜阳地区把二百多篇"赞、赋、条子"，编辑成册，交安徽省人民出版社出版发行。

1964年2月，《人民日报》发表《积极地发展社会主义新曲艺》社论，《安徽日报》转载并发展短评，号召全省曲艺工作者编演新曲艺。省文化局以合肥市曲艺团为试点，在合肥市内四个演出场所，同时演出改编的新书目有《烈火金钢》、《平原枪声》(鼓书)，《飙子军》(坠子)，《苦菜花》(评弹)等近十部。影响所及，一时形成全省"说新唱新"的运动。各地、市文化主管部门，纷纷举办新书学习班。萧县还规定了艺人必须学会《苦菜花》、《烈火金钢》、《丰收之后》、《夺印》、《桥隆飙》、《凤凰村战斗》等六部长篇曲(书)目中的四部，方可演出。

在日常营业演出中，均以演唱新书为主，传统曲（书）目几乎难以听到。一些区、乡文化站，也组织艺人到各村镇巡回演唱新书。宿县符离集区组织十人曲艺演出队，到所属村镇，说唱《夺印》、《雷锋》、《徐老汉贩鸡》等新书目。有个别地区，甚至非专业曲艺演出单位，也参加说唱新书的行列，如蚌埠市共青团、图书馆联合市文化馆，举办了青年说书班，学会《红旗谱》、《伟大的战士雷锋》、《林海雪原》等新书目，到各地巡回演出。

1965 年春，全国兴起向“乌兰牧骑”学习高潮，安徽自不例外。各地、市、县先后学习并选拔人才成立组织，创作短小精悍、形式活泼的曲目，上山下乡为工农兵演唱。一般以文艺骨干和曲艺艺人结合，十数人形成一个小分队。有的称“乌兰牧骑曲艺队”，有的称“农村文化工作队”或“农村文化综合服务队”。有的地、市，一个工作队或服务队，下设三到四个“乌兰牧骑”小分队。演出形式有鼓书、琴书、坠子、相声、快板等。演唱的内容除少量传统曲目如《游西湖》、《卖豆腐》等短篇外，绝大部分是自创节目，如《王杰》、《婆媳俩》等。其时，还相当流行“专扬”演出，如《学雷锋专扬》、《学焦裕禄专场》等。1965 年 9 月，内蒙古自治区“乌兰牧骑”演出队到合肥演出，每场以歌舞、曲艺组成，受到群众喜爱。《安徽日报》报导并配发了短评，使全省向“乌兰牧骑”学习的活动，推向高潮。

中华人民共和国成立后的十七年中，安徽曲艺得到了空前的发展。在提高曲艺艺人政治觉悟和政治地位上，在各地方曲种影响面的扩大和艺术水平的发展上，在对传统曲（书）目精华与糟粕分辨能力上，在新曲艺工作者学习和认识曲艺传统、熟悉和掌握编创曲（书）目的技艺上，在新老曲（书）目的创作改编和多样化上等等，都取得了很大的成绩，这是十七年曲艺艺术工作的主流。

在取得成就的同时，也受到一些干扰。有来自“左”的或右的干扰；特别是“左”的干扰、影响最深，破坏性也最大。比如曲艺组织无限扩大，有的地方集中各曲种艺人，成立“曲艺高级合作社”，并誉之为曲艺组织的“最新形式”。有的地方强调曲艺“大发展”，短期内把乡镇亦农亦艺的半职业艺人，全部转为专业艺人进入城市，增加了频繁的流动演出，致使演出场地紧张，管理困难。由于华东局个别领导提出“大写十三年”的口号，把帝王将相、才子佳人赶下舞台。要求多编多演新曲艺、新书目。过分强调曲艺要为政治服务，为阶级斗争服务，不少地方人人动手搞创作，组织百人进行演唱。有的地方还下达文件，严禁说唱帝王将相、才子佳人的旧书。在这种“左”的思想指导下，创作了一些曲目，如《赶龙王》、《麻雀逃难》等。这些曲目多是空洞浮夸，毫无生命力，不受群众欢迎，随唱随丢难以保留下来。这样，既阻碍了曲艺的正常发展，也伤害了广大曲艺艺人的积极性，既伤害了曲艺界的元气，也影响了曲艺艺人的基本生活。

“文化大革命”前夕，全省各地有不少曲种，在当地文化主管部门“赶浪潮”的思想指导下，违背艺术规律，强行把一些曲种，如含弓调、坠子、太和清音、安徽琴书等，改成戏曲并建立剧团，将安徽琴书改为“瑶剧”，坠子改成坠子戏，并成立了安徽省坠剧团。

1966年夏，“文化大革命”的风暴，迅猛地席卷安徽大地。在“四人帮”反革命集团的蛊惑和煽动下，安徽的“造反派”蠢蠢欲动，他们的黑手也很快伸向曲艺界。他们狂喊着“砸烂文艺黑线”的反动口号，到处“造反”、夺权、打、砸、抢，任意冲击曲艺团体、批斗曲艺界知名人士、摧残老艺人。他们私设“牛棚”，制造冤案，一时间白色恐怖迷漫曲艺界，不仅如此，他们还公开发表文章，制造舆论，妄图彻底摧毁曲艺艺术，如当时《新安徽日报》发表署名文章《警惕文艺黑线回潮》，公然诬蔑门歌等为“黄色曲调”，还号召“彻底清算全省曲艺组织”。注销曲艺艺人的城镇户口，取销商品粮供应，下放农村劳动改造，甚至狂喊“永远不准再从事曲艺活动”等等，十分反动和嚣张。他们还利用手中的权力，拉帮结派，到处成立“毛泽东思想文艺宣传队”，利用开展大讲“革命故事”和“学大寨”、“赶郭庄”等活动，为“四人帮”的极左路线制造舆论。

1976年10月，中国共产党中央委员会一举粉碎了“四人帮”。安徽省及合肥市，举行了一次大规模批判“四人帮”的演出活动。参演的曲艺艺人，以自己的亲身感受，控诉了“四人帮”祸国殃民的罪行。次年3月，在纪念周恩来总理诞辰八十周年文艺演出中，曲艺演出了快板书《卖报》、安徽琴书《深切怀念周总理》等节目。接着，省文化局又举办了新时期总任务宣传月活动，演出了《关键抓好前八年》、《各行各业搞科研》、《你追我赶多贡献》等曲艺节目。自此，安徽曲艺进入了新的发展时期。各地曲艺界，经历了恢复建制和组织、召回艺人，恢复和新建演出场所，整理传统书目和创作新书目、恢复演出并举办了会演、培育新人等一系列工作。

中国共产党第十一届三中全会以后，曲艺界和各条路线一样，拨乱反正。被错误处理的艺人，得以平反昭雪；无辜受迫害或被错误点名批斗的艺人得以恢复名誉；原城市下放农村的专业艺人，恢复了城镇户口和商品粮供应，并重新调回原单位工作。各县原来的曲艺队、组，先后恢复。全民所有制的合肥市曲艺团、淮南市曲艺队，重新恢复建制，其它文工团附设的曲艺队、组，也全部恢复，下放人员回团。全省各演唱团体和组织，重新开业说唱。有些地方，还新增曲艺组织，如萧县，就有三十四个乡镇成立曲艺演唱小组。经过一段稳定、宽松的演唱活动，不少老艺人在实践中恢复了艺术青春，提高了演唱技艺。有些在“文化大革命”前培养的中青年演员，在艺术上也崭露头角，如萧县的刘芳兰、陈凤英，无为县的李治佳，含山县的时泽雨等。他们重新整理演唱的曲目有《伍子胥》、《黑驴段》、《黑蛮书》等。同时各县曲艺协会也先后恢复运行。恢复前都召开了曲艺艺人代表大会，通过选举产生曲协组成人员，并对原有会章，进行讨论，根据新的情况作了修订。在此基础上，安徽省召开全省曲艺工作者代表大会，大会由各地区、各曲种有代表性的艺人参加，成立了中国曲艺家协会安徽分会，通过了协会章程，选出了中国曲艺家协会安徽分会组成人员。王善忠当选为主席，汪洋、庄稼为副主席。曲协分会为曲艺演出提供场所；在各级文化主管部门的协调下，恢复和增建一批演出场所。截至1980年，全省原有演出场所基本恢复，接

纳曲艺演员演出。在“文化大革命”中，被市民占用的演唱书棚，艺人自筹资金建设的书棚，都在文化部门和房管部门协同下解决，恢复归属原单位及私人所有。至1983年，全省恢复演出场所百余处，新建正规的曲艺厅、影、剧院九所，各乡镇新增露天固定书场数百处，解决了曲艺流动演出的困难。其中以萧县曲艺厅设施较为完备，场内设有舞台、翻板椅，并建有流动演出人员的宿舍，还开辟了供听众休息的宽敞庭院，院内广植花木，环境宜人。

中国共产党十一届三中全会以来，在党的文艺方针指引下，新旧书目，都得到了发展。传统书目的整理，硕果累累。如萧县一地，便整理传统曲(书)目《王天宝下苏州》、《王三姐拜寿》、《丝绒记》、《四平山》、《玉环记》等；阜阳、宿县两地区、滁州、亳州、淮北三市，凤台、阜阳、无为、太和、界首等县，先后整理传统书目《小红袍》、《黄洋关》、《醉闹花灯》、《八马陵》、《白云楼》、《永乐观灯》、《伍子胥过昭关》、《刺董卓》、《老五虎》、《海州七侠》、《窦胜演义》等数十部，其中除少数书目是由曲艺工作者新编或整理外，其余全部是由曲艺艺人在曲艺工作者辅导下整理和编写的。值得一提的是，萧县安徽评书艺人冯家文，除了与曲艺作者杜霞云、竹马、萧宇等合作，整理了《独臂武松》、《五凤朝阳刀》(计七部，约二百万字)外，还独自新编长篇评书《鸟尽弓藏》、《袖里藏刀》、《闹市神龙》、《六指金环》(共三部，约百万字)、《弯弓残魂》等，近四百万字。

在此期间，现代曲(书)目的改编与创作也得到发展。长篇创作书目有《红珊瑚》、《兜兜传奇》、《凤阳山下鱼水情》、《老龙窝传奇》、《红梅迎春》等。移植改编的长篇有《红灯记》、《茶埠游击队》、《海娃》、《平原作战》、《杨子荣》、《杜鹃山》、《血溅冬春楼》、《西安事变》等。新编历史长篇书目不多，较好的有《巧断秋英案》、《陈玉成》、《金蝉盗艺》、《金萍传》等。短篇创作较有影响的有《凡人小事》、《将军卖马》、《菊花和大柳的故事》、《鼓乡新貌》，相声《鱼老万》、《卖锅记》、《草包总编》等。以上创作曲(书)目，无论是长篇或短篇，不仅符合曲艺创作的艺术规律，符合各曲种的艺术特点，特别是在语言上，更是以书场艺术的语言和人民群众的现成口语作为依据，不断地进行锤炼和加工。这些曲(书)目，绝大多数或由省人民出版社收入《安徽曲艺小丛书》出版发行；或由省人民出版社主办的《演唱》、《大众书场》刊载，发行全国；或由省级刊物、报纸副刊，予以发表。也有一部分由省外出版社(如北方、花山等出版社)出版发行。

1980年以后，安徽的文化部门还举行了一系列的曲艺巡回演出、观摩演出和调演，并参加全国性会演。不少县、区组织艺人到本省较大城市作巡回演出，一般三到五人，有的多到十余人。如巢湖地区组织鼓书、评书、锣鼓书等曲种艺人十四人，到合肥市演出，他们一边演出一边向本省知名艺人学习，以提高技艺，并召开传统书目整理经验交流会。全省各地、市先后举办了多次会演以及曲(书)目选拔调演。如：1980年6月，在宿县举行“省曲艺优秀节目观摩选拔演出”，相声《将相和》、《下不来》入选，于1981年8月，参加文化部在天津举办的“全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出”。相声《花鼓声声》、四弦书《挤车》，于

1982年3月参加文化部在苏州举办的“全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出”。为参加在沈阳举行的“全国相声评比大赛”,省文化局于1984年春,举办了“省相声评比大会”,选出《鱼老万》、《卖锅记》等节目参赛。此外,省文化局与省总工会等单位,于这一时期先后联合举办了“安徽省十二市职工业余曲艺会演”、“全省职工业余曲艺调演”、“全省农村文艺调演”,先后出现了《歌唱张志新》、《凡人小事》、《青蛙咯咯叫》、《文凭变奏曲》、《立夏节暴动》、《国籍研究》等较好曲目。曲协安徽分会,于1981年11月组织曲艺作者苏继坡、庄稼等,赴江苏扬州市参加中国曲艺家协会举办的“全国中长篇书座谈会”。他们与外省曲艺创作人员,交流了创作与改编的经验。会后,省曲艺家协会与省文艺出版社,在萧县联合举办全省中、长篇曲艺作品研究会。会议引起省曲艺界对新编和整理中、长篇曲艺书目的重视,明确曲(书)目创作,是发展新曲艺的重要途径,特别是中长篇书目的创作,更是繁荣曲艺书场艺术的主要条件。

鉴于安徽省曲艺演出人员逐渐老化,青年演员缺少培养和锻炼,接班人成了一个严重问题,因此不少县曲艺协会在恢复后修改的章程中,都增加了培养新生力量、繁荣曲艺事业的条款,并采取了一些实际措施。如萧县,在1981年春,县文化馆和县曲艺协会,联合举办了短期曲艺艺人培训班,邀请山东省著名评书演员王子祥到萧县讲学,并作示范演出等。1983年12月,萧县曲艺协会经县文化局批准,招收十七名男女曲艺学员,年终举行曲艺新秀会演,参演五个曲种七个新编的小段书目获得好评。全省有不少县、市都通过招收学员培训的方法,培养曲艺接班人,以解决后继无人的问题。

经过拨乱反正,安徽曲艺工作逐步走向正常。群众品茶听书之风逐渐恢复。一批早年即从事曲艺工作,经过这些年波波折折的曲艺工作者,他们更热爱生活、热爱曲艺,更熟悉并掌握曲艺的创作规律,在演唱和表演技艺上,也更加成熟。他们创作、改编、整理出一大批内容健康、形式多样,可供说、唱的曲(书)目。八十年代培养的青年曲艺演员在成长,有些已在曲艺舞台上崭露头角。这一切,都显示出安徽曲艺的前途和希望。

图　表





大 事 年 表

明

隆庆六年(1572)

徽州书商首刊武定侯郭勋编订善本章回小说《水浒传》,汪道昆为之作序。

本年,柳敬亭十五岁,由家乡江苏泰州县逃亡至安徽盱眙县,常至书场学艺。

万历三年(1575)

柳敬亭开始在盱眙说书。

本年,柳敬亭至宣州宁国一带说书。

天启四年(1624)

阜阳县西乡通镇店清音爱好者庄从善为《清音小史》作序。

崇祯十七年(1644)

柳敬亭常至安庆清军头目杜宏域军中说书。

清

乾隆二十八年(1763)

安庆人周鸿宾,寓居当涂县采石矶,熔民歌、小调、小曲及昆腔、徽调于一炉,创梨簧新腔。

本年,周鸿宾于采石矶创办第一个梨簧调科班。

道光三年(1823)

岳西县五河镇扪鼓村王达三等十多位文友创围鼓高腔班。

本年,山东济宁渔鼓艺人到萧县行艺,演唱曲目有《丁郎刻木》、《王祥卧冰》等。

光绪十六年(1890)

萧县城关镇人徐伟,县试落第,即于县黉学前金桥书场试说《三国志平话》。

光绪二十年(1894)

界首王德众道情班建立,成员有常原德、郭窝、孙原德、谷子明、李宝珍等道情艺人。

宣统元年(1909)

当涂县贡生徐连三,于当涂城内设塾馆,教弟子填改梨簧词文,并习唱梨簧调。

宣统二年(1910)

山东郓城"张门"琴书艺人于振林,举家迁来萧县黄口镇落户,为萧县较早有名气的琴书艺人。其拿手曲目有《包公案》、《水漫金山》、《陈三两爬堂》等。

宣统三年(1911)

当涂县县令郭继泰,著有自传体评书《带印奇冤郭公传》。

中华民国

民国元年(1912)

太和县(又称细阳)清音盛行,城内有细阳清音会,城北有范井清音会,沙河南刘庄有刘老晋清音会,关集有傅老振清音会。

本年,津浦铁路通车,以演唱拉魂腔、小铙、大鼓、坠子等曲艺活动的场所,在蚌埠大火车站附近相继开业。

民国三年(1914)

元月,白朗率领的反对袁世凯军阀统治的河南农民起义军攻克六安、霍山后,以当地流行"锣鼓书"(门歌)形式,进行宣传。因此,锣鼓书又称"白朗歌"。

山东郓城县坠子女艺人韩教香,来萧县黄口镇演唱,后落户萧县,拿手曲目有《游湖》、《盼夫》、《宝玉探病》、《黛玉悲秋》、《晴雯补裘》等。

民国八年(1919)

来安县文山地区,成立"白曲班",以坐唱为主。

民国九年(1920)

萧县渔鼓艺人薛本信、黄教训,创"渔鼓花腔",被群众称之为"薛派花腔渔鼓"。

民国十年(1921)

蚌埠"第一楼清唱茶座"建成开业。这是蚌埠最早出现专供曲艺艺人演出的场所。

民国十二年(1923)

蚌埠铁道口游艺场建成。评书、快书、大鼓、相声等艺人云集于此。

同年,山东快书艺人高元钧,曾于铁道口游艺场演唱快书《武老二》。

民国十四年(1925)

安徽沿江一带的盲艺人聚会芜湖,举行泥簧调竞技竞艺演唱会。

民国十六年(1927)

庐江县白山乡白山村门歌艺人张家声,以演唱门歌为名,进行中国共产党的地下联络活动。

民国十七年(1928)

安徽六安县中国共产党地下党员舒传贤,创作花鼓词《十字歌》宣传革命道理,激励群众。

民国十九年(1930)

5月,中国共产党安徽临时工作委员会,在大别山发动清水寨暴动后,建立"安徽省革命委员会"和"红军三十三师政治部",编印以反映农民运动为主要内容的小丛书《戏曲、曲艺、民歌综合演唱材料集》,并以木板刻印成册,分发军内和地方,组织渔鼓艺人,四乡演唱。

民国二十年(1931)

鄂、豫、皖根据地,苏维埃政府主席高俊亭,为动员工农群众翻身闹革命,以曲艺唱词形式,发布布告,长达七十六行,每行六字。曲艺艺人争相演唱。

民国二十二年(1933)

10月10日,皖南屯溪劝业场大舞台举行开业典礼,特邀曲艺艺人蔡雨梅、沈鹏飞开台,演出"爱国双簧";范长虹演出单口相声。

民国二十三年(1934)

中国共产党地下党员王道舟,于寿县"瓦埠暴动"时,利用其小学教师身份,运用当地流行的曲艺形式光棍溜子、老婆歌填入新的内容,广教曲艺艺人,四处演唱。

本年,"瓦埠暴动"失败后,王道舟为叛徒出卖,遭国民党反动派杀害,年仅三十一岁。

民国二十六年(1937)

萧县坠子女艺人韩教香及其养女史大桂、史二桂、史凤云三姊妹,赴济南、徐州、南京一带演唱。

民国二十七年(1938)

蚌埠沦陷。安徽评书艺人谢金波,根据时事新闻,编成评书于蚌埠小南山书场评说,抨击日军侵华罪行。

民国二十八年(1939)

2月,新四军支队战地服务团,在团长陈启文、副团长汪道涵率领下,自六安县至全椒县马厂、周家岗一带进行抗日宣传,为群众演出快板、小调等曲艺节目。

5 月，汪道涵率战地服务团，自全椒县出发，经张八岭、嘉山集至自来桥，演出新编反映现实斗争的曲艺节目，揭露日军侵华罪行。

6 月，来安县文山乡“白曲班”，为配合抗日宣传工作，演出集体创作的白曲曲目《延安出发》和《抵制日货》。

8 月，新四军江北指挥部“抗敌剧团”，在津浦铁道两侧，演出灵活多样的曲艺节目，揭露日军侵华暴行。

10 月，淮北抗日根据地，泗县、五河县、灵璧县、凤阳县四县民主政府，于五河县申集举办民间艺人（拉魂腔、琴书、大鼓等曲种艺人）训练班。训练班由大鼓艺人戴胜五（中共党员）负责。

11 月，由民主政府领导，组成的大众文工团曲艺小分队，在戴胜五领导下，自编自演一批以抗日、反霸和参军的曲艺节目，如《全家抗》、《打灵璧》、《打张楼》、《活埋嫦娥》等。该队队员有何兰英、魏玉林、李如道等。

12 月，汪道涵主持了嘉山县民主政府召开的“新文化运动演讲会”，号召曲艺艺人自编自演以抗日斗争生活为题材的新曲艺节目。艺人情绪高涨，纷纷响应。时任嘉山县县长的胡坦编写了大鼓书书目《保卫七里湖我家乡》和琴书曲目《当兵要当新四军》。

12 月，戴胜五受新四军淮北军区派遣，以演唱大鼓作掩护，深入蚌埠及淮河北岸小蚌埠一带，搜集敌人情报。

民国三十一年（1942）

4 月 24 日，国民党六安县政府，公布《六安县筵席及娱乐税征收规则》，其中规定：“戏剧、书场、球房以及其他娱乐场所，一律按原售票价征收百分之三十”的娱乐税。

民国三十二年（1943）

新四军“来（安）六（合）办事处”于六合县竹镇召开“群英大会”。由大英乡彭正举白曲班演唱根据新四军战斗故事编写的《打雷官》、《游击英雄严独手》等曲目。

9 月，新四军在来安县半塔召开“军政大会”，会议期间，邀请大鼓艺人洪自成演唱自编书目《西安和蒋》。

12 月，淮南津浦路东革命根据地，在来安县半塔召开“第一次民间艺人代表大会”。新四军一师文工团，为大会演出快板等曲艺节目。

民国三十三年（1944）

萧县大扬琴班，改称“道情班”，领班人为坠子艺人李教令、杜庆祥及女艺人史凤霞。

民国三十五年（1946）

6 月，安徽省第五临时中学，为揭露国民党反动派抢夺抗日胜利果实，师生利用课余时间，依据当地真人真事，编排了快板剧《活捉吕介甫》，在嘉山县各乡镇巡回演出，受到群众热烈欢迎。

民国三十七年(1948)

8月,坠子艺人吕忠魁,率其女儿吕明琴,至界首游艺场小戏门演唱坠子《鸿雁捎书》、《大红袍》。

民国三十八年(1949)

2月,蚌埠市军事管制委员会文教部,委派余力、洪涛,组织全市四十多名零散曲艺艺人,边学习,边演唱。全市共分三个片:东片曲艺小组由安徽琴书艺人吴宗标负责,中片曲艺小组由相声艺人唐占魁负责,西片曲艺小组由安徽评书艺人洪秀章负责。

中华人民共和国

1949年

10月1日,合肥市庆祝中华人民共和国诞生,曲艺艺人甘华福、刘振先等,与市民一道走上街头,利用大鼓、快板、莲花落等曲艺形式进行宣传,欢庆胜利。

本月,蚌埠市职工联合会成立文艺工会,下设"天桥曲艺基层委员会",组织曲艺艺人学习、宣传和演出活动。

12月6日,皖北行政专员公署文教处,为了繁荣曲艺,向全区发出:征集快板、相声、鼓词等曲艺稿件。

12月7日,皖北文联筹备委员会成立。曲艺作家缪文渭任副主任委员。

1950年

1月,蚌埠市人民文化馆有线广播建成开播,琴书老艺人吴宗标,第一个走进播音室,演唱了他自己创作的安徽琴书《姚大娘捉特务》。

3月24日,蚌埠市汽车站工人张芳庭,创作快板《这笔血债要他还》,控诉国民党反动派派飞机轰炸蚌埠市的罪行。该作发表于《皖北日报》副刊,报社为此发表短评。

4月29日,《皖北日报》刊登署名文章《说书要有新内容——希望阜阳城注意改造旧艺人》,批评该地艺人说旧书,呼吁当地文教部门加强思想教育和思想改造工作。

5月,安庆市成立"曲艺研究会"。大鼓艺人江子英任会长,大鼓女艺人何秀卿任副会长,成员有各曲种代表卞有年、张云生、马继红等三十余人。

9月,芜湖市成立"书词、相声研究会",组织艺人边研究,边创作、改编和移植曲(书)目,成绩显著。

1951年

2月3日,《皖北日报》发出号召:要求城乡知识分子,积极创作通俗作品,如大鼓、相声、莲花落、花鼓词、小调等群众喜闻乐见的曲艺作品,宣传中华人民共和国成立以来各条战线上的伟大成就。

2月23日，《皖北日报》辟“生产救灾”专栏，其中刊登了缪文渭创作的唱词《筑圩谣》。

3月，坠子艺人吕明琴、戚桂芝，安徽大鼓艺人甘华福、胡立法，相声艺人顾海泉等参加安徽人民赴朝慰问团。

4月，通俗性文艺月刊《皖北文艺》出刊。该刊发表以群众喜闻乐见、通俗易懂的曲艺作品为主。

5月7日，芜湖市举行戏曲、曲艺会演。相声艺人“小热昏”(原名邵文声)、小八莉和吴少康三人合演的多口相声《家庭会议》，数来宝艺人吴贵平演出的《白云红旗》，受到好评。

本月，皖北实验文工团，响应毛主席“一定要把淮河修好”的号召，奔赴淮北三河尖、润河集、杨湖镇，一边参加建造“润河集大闸”工程，一边就地取材，编成快板、相声、快书、鼓词等曲艺节目，为治淮民工演出，深受欢迎。

本月，江苏沭阳“宫鼓锣”艺人李士才，到安徽省来安县兴隆乡落户，并收徒传艺。

6月30日，芜湖市举办“抗美援朝新文艺演出大会”。相声演员王少襄、江晨合演的相声《抗美援朝》、《家庭会议》，“小热昏”、吴少康合演的滑稽快板《镇压反革命》，受到欢迎。

7月1日，庆祝中国共产党建党三十周年，芜湖市文艺界于大花园人民曲艺场举行大型文艺晚会，演出的收入，悉数捐献给中国人民志愿军购买飞机、大炮。

11月，合肥成立“曲艺管理委员会”，以安徽评书、安徽大鼓为改造对象，举办讲习会，订立爱国公约，帮助艺人提高思想觉悟和文化水平。

本月，来安县大英乡白曲班举行现代曲目展演，演出曲目有《延安出发》、《打雷官》等。

12月，皖北人民行政专员公署，发布《关于开展春节文娱活动》的指示，要求将民间艺人创作的材料，报当地区以上文教、宣传部门审查。

本月，合肥曲艺管理委员会集体创作了一批曲(书)目。如《斗争恶霸地主王世清》、《抗美援朝把军参》、《王大娘送子参军》、《美帝罪行》、《智勇双全林学忠》、《赵大娘卖棉花》等三十六篇，并进行联合售票公演，所有收入全部捐献作“爱国增产款”。

1952年

1月8日，《皖南日报》、《皖北日报》联合版，发表署名文章，批评相声《改造二流子》对落后群众采用挖苦、漫骂、打击的办法是严重的错误。

2月22日，《皖南日报》、《皖北日报》联合版发表社论指出：各级文化馆、站，要运用各种文艺形式(包适通俗易懂的曲艺)，做好“反贪污、反浪费、反行贿”的宣传工作，号召民间艺人组织起来，创作鼓词、相声、快板等。

4月16日，蚌埠市文艺界(包括曲艺)数百人走上街头，运用快板、小调、活报剧等形式，进行反对美帝国主义细菌战的宣传。

5月，完艺舟创作的中篇小调胡琴书《未婚夫妻修淮河》，由华东人民出版社出版。曲艺艺人采用〔李玉莲调〕演唱于治淮工地。

7月，安徽省文化事业管理局，利用暑期，举办“安徽省暑期艺人训练班”，参加学习的有省、地、市、县的戏曲和曲艺艺人，新文艺工作者和干部共五百余人。学习戏曲、曲艺改革政策，提高思想觉悟，加强艺术改革。

8月，阜阳地区以参加“安徽省暑期艺人训练班”结业后的艺人为骨干，举办“阜阳地区艺人训练班”，有三十多名曲艺艺人参加学习。

1953年

3月30日，安徽人民出版社出版发行了十种宣传婚姻法的曲艺小丛书，其中有安徽大鼓《婚姻说唱》、故事《美满婚姻》、小调《婚姻自当家》等。

6月，华东行政委员会文化部召开华东区六省一市文化馆工作会议。会议指出：文化馆应以党和政府的政策法令、国家建设成就、工农业生产的经验和英雄模范事迹为经常宣传内容；宣传形式，应以曲艺、幻灯活动为主。

9月，蚌埠市搬运工人创作并演出对口快板剧《搬运工人话翻身》，参加安徽省职工文艺会演，获创作奖和演出奖。

12月，徽州地区举办“戏曲、曲艺艺人训练班”，除学习有关方针政策外，并组织艺人对唱本《高山挡不住红太阳》、故事《广才参军》、《丰收记》等曲(书)目进行加工；同时宣布《挑帘裁衣》、《十八扯》为禁演曲目。

本月，皖南黟县文化馆，整理改编曲书唱本《拷红》，并由文化馆音乐干部配曲，由“马道中心俱乐部”首演，受到群众欢迎。

1954年

2月12日，《安徽日报》公布全省文化馆站宣传党的总路线成就，曲艺是宣传活动形式之一。其中以安徽大鼓、安徽琴书、坠子、莲花落等形式演出的《小农经济的苦处》、《好日子从哪里来?》、《母女卖粮》、《老许入社》、《收割机》等曲目备受欢迎。

6月27日，《安徽日报》专题报导，表彰合肥市中心文化馆运用安徽大鼓、相声、快板和小演唱等曲艺形式，举办周末文娱晚会，形式活泼，通俗易懂，深受群众欢迎，

8月26日，《安徽日报》发表《肥西蜀山区文化站是怎样为生产服务的》的署名文章，向全省推广肥西县蜀山区文化站利用安徽大鼓、快板、民歌、小调等形式，常年深入田间、地头，宣传党的方针政策，反映农民的心声，取得显著成绩的先进经验。

9月，经萧县人民政府登记的渔鼓、安徽大鼓、坠子、安徽琴书等五十四名曲艺艺人，被批准为正式职业艺人，并转为城镇户口，吃商品粮；其他登记的二百名艺人，为半

职业艺人。

12月20日，安徽省文学艺术界联合会正式成立。曲艺界有缪文渭、杜来盛、甘华福、杜培良当选为委员。

12月，安庆市安徽大鼓艺人江子英被选为安庆市第一届人民代表大会代表。

1955年

1月17日，滁县地区代表队，参加“安徽省工农青年业余文艺观摩演出大会”，演出袁德农等挖掘整理的凤阳双条鼓《王三姐赶集》，获大会优秀节目奖。

1月，宿县地区举行曲艺会演。萧县代表队渔鼓艺人杜庆祥演出的《黑驴段》、《鲁达除霸》；坠子艺人李元同演出的《走马荐诸葛》；坠子艺人郭银合演出的《游湖》等，均获优秀演出奖。

4月，蚌埠市成立曲艺演唱互助小组，实行工分分红制，最高分为十六分，最低分为三分，每天营业收入，除留出部分公积金外，其余，按工分高低，进行分配。

1956年

3月2日，安徽省人民委员会颁布《关于文艺创作奖金的决定》。规定自1956年起，无论是省内外作者的作品，凡经安徽省报刊或出版社出版发表者，除付给稿酬外，均有享受参加评定获得文艺创作奖金的权利。其中曲艺作品的奖金为五十元至一千元不等。

7月1日，通俗刊物《大家演唱》创刊号出版发行。该刊宗旨是以发表演唱材料为主，如曲艺、故事、小演唱等，面向工农群众。

7月15日，安徽琴书艺人孙桂芝、高德山夫妇，赴上海大世界演唱代表曲目《水漫金山》，由上海市人民广播电台录音播放。

本年，绩溪县发现某氏所藏《古本董解元西厢记》，被赵万里收购。

1957年

1月，安徽人民出版社出版发行《演唱作品选集》，其中包括相声、快板书、安徽大鼓等曲艺作品。

3月24日，《安徽日报》发表署名柳石的文章，对刘宗德说新书《铁道游击队》给予充分肯定。

5月，马鞍山市文教科财政拨款，于工矿地区建造四间砖木结构的书场，供曲艺艺人作演出场所。

7月，安徽省曲艺界组成观摩团，应邀前往天津市观摩学习华北地区曲艺观摩演出大会。观摩演出期间，代表团坠子演员吕明琴，安徽大鼓演员甘华福与兄弟省部分代表，交流了经验。

10月，安徽省暨合肥市为庆祝苏联十月社会主义革命胜利四十周年，合肥市安徽大鼓演员甘华福率队，于逍遥津公园演出安徽大鼓、安徽琴书、坠子等曲艺节目。

1958 年

1 月，阜阳地区文教卫办公室，发文奖励在挖掘传统曲（书）目工作中，做出突出贡献，共挖掘记录传统曲（书）目二百八十五个的曲艺艺人郝恩信等十五人，发给奖金六十九元、奖状十五份以及钢笔、笔记本等。

5 月，安徽省文化局拨款五百元，支持颍上县挖掘端公调；阜阳县挖掘清音等古老曲种。

6 月，安徽省第一届曲艺观摩演出大会自 6 月 15 日至 6 月 24 日在蚌埠市举行。参加演出的曲种有安徽大鼓、安徽琴书、坠子、相声、淮词、梨簧调、清音、门歌等十七种。演出 曲（书）目近一百个。演出内容以现实斗争生活为主。其中宣传党的总路线曲（书）目，多达七十七个，占全部演出节目的百分之六十。

7 月，安徽省第一届曲艺观摩演出大会汇报演出团，在合肥江淮大戏院向省、市委领导进行汇报演出，演出的曲种有安徽大鼓、安徽琴书、坠子、快书、淮词、相声、梨簧、门歌等。所演节目，都是在此次演出大会中获优秀奖的曲（书）目。

7 月 21 日，《安徽日报》发表署名文章《漫谈安徽大鼓》，指出甘华福改革安徽大鼓的坐唱为站唱，充分发挥了演员的表演空间。对这种在表演形式方面的改革和创新。给予了充分的肯定。

8 月 1 日，安徽省组成曲艺代表团，赴京参加第一届全国曲艺会演。参演节目有安徽大鼓《石不烂赶车》（段立山演唱）、《送水泥》（魏宗修演唱）；门歌《歌唱总路线》（殷光兰唱）；坠子《李逵夺鱼》（刘元芝演唱）、《断桥》（朴玉兰演唱）、《赶龙王》（吕明琴演唱）；安徽琴书《小两口辩浪费》（吴舜英演唱）等。

8 月，苏继坡创作的安徽大鼓《双赶车》（原名《送水泥》）、坠子《仨姑娘拜年》；宁宗宪改编的坠子《李逵夺鱼》和创作的门歌《歌唱总路线》，均为第一届全国曲艺会演大会编选刊印。

9 月，安徽琴书伴奏艺人王世林，以他擅演的软弓京胡（群众称之为“叫驹子”），参加上海音乐周演出。上海唱片厂为之灌制唱片发行。

10 月，肥东县农民门歌手殷光兰，参加北京国庆观礼，并应邀在天安门广场长安街头演唱《歌唱总路线》，被拍摄成新闻纪录片。

本月，参加第一届全国曲艺会演的部分安徽演员与其它省、市的代表一起，为党和国家领导人在中南海小礼堂演出。吴舜英的安徽琴书《小两口辩浪费》、刘元芝的单口坠子《李逵夺鱼》和魏宗修的安徽大鼓《送水泥》参加了演出。演出结束后，全体演职人员受到周恩来总理的亲切接见。

12 月，合肥市曲艺团成立，并于九狮桥合肥市第一曲艺场作首场演出。

1959 年

5 月，安徽人民出版社出版发行《安徽曲艺集锦》，其中包括安徽琴书《进产院》、《摔红缨子》；安徽大鼓《陈元打擂》等。

7 月 22 日，山东济南市曲艺团来合肥公演，主要演员有邓九如、吴萍等。

7 月25日，宿县文化馆，组织百名曲艺艺人说唱新书。书目有《敌后武工队》、《回龙寨》、《桥隆飚》、《中秋泪》等。

本月，曲艺作家宁宗宪创作的唱词《好闺女》，发表于《曲艺》月刊七月号。

本月，《安徽日报》以《百人学唱新书》为题，对宿县文化馆组织百名曲艺艺人说唱新书的活动作头版报导。

本月，《安徽日报》发表记者韦青的专访《曲艺场内》，介绍合肥市第一曲艺场的演出活动情况。文章特别提到安徽大鼓演员甘华福、刘正先，安徽评书演员马伯良，坠子演员吕明琴、朴玉兰等人重视新曲(书)目的演唱，为广大曲艺艺人树立了榜样。

9 月，苏继坡执笔创作的长篇书目《捻军起义》，由安徽人民出版社出版发行。

本月，涡阳县为繁荣曲艺事业，政府拨款盖曲艺厅一座。

10 月，省委于合肥市稻香楼小礼堂组织晚会。相声演员高笑林、潘庆武，为来安徽视察工作的毛主席等中央领导人，演出相声《算命》和《新灯谜》。

本月，五河县"曲艺管理委员会"从全县一百三十多位曲艺艺人中，挑选出四十人组成"五河县曲艺队"，由农业人口转为非农业人口。

12 月 15 日，《安徽日报》发表署名文章《在业余文化活动中发扬协作精神》，赞扬合肥市矿机厂坚持业余、自愿、小型、多样的原则，利用曲艺短小活泼的形式，为生产服务。

12 月，马鞍山市成立马鞍山市曲艺队。

1960 年

1 月，芜湖市成立百花曲艺团。

3 月，全省公安系统举行首届业余文艺会演，演出一百二十多个节目，大部分皆为曲艺形式，如快板、数来宝、安徽大鼓、门歌等。

本月，蒙城县文教局财政拨款，建造砖木结构的曲艺厅一座，结束了蒙城县有史以来没有曲艺演出场所的现状。

4月26日，合肥市曲艺团，为配合"保卫世界和平宣传周"，演出了以保卫世界和平，反对美帝国主义侵略，坚决解放台湾为内容的安徽大鼓、相声、坠子和安徽琴书。

4月，安徽人民出版社出版发行安徽省第一届曲艺观摩演出大会精选的优秀曲(书)目专辑《安徽曲艺选集》。共收包括门歌、四弦书、安徽大鼓、安徽琴书、坠子、相声等七个曲种的曲(书)目二十八篇，计十八万余字。

1961 年

4 月，合肥市曲艺团实行超产奖励制。

5 月 23 日，上海市人民评弹团，来合肥进行公演，徐丽仙、严雪亭、张效声等演出了《秋思》、《初试杨子荣》、《情探》等曲（书）目。

8 月 26 日，安徽大鼓著名艺人甘华福逝世。合肥市副市长潘毅及文化艺术系统、曲艺界代表参加了追悼会。

12 月，宿县地区举行曲艺会演。李元同、王教田和陈凤英（女）演唱的坠子《月唐》、《狄青征西》和《诸葛亮招亲》等传统书目，均获优秀表演奖。

1962 年

5 月，相声演员高笑林、李伯群，于芜湖市工人俱乐部演出“相声大会”。

本月，阜阳地区文化局，组织全区十县一市戏曲、曲艺演员，学习贯彻中央批转的文化部党组、中国文联党组《关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）》（简称“文艺八条”）。

9 月，合肥市工人业余文工团，于合肥市工人文化宫，自编自演了山东快书《美帝间谍 U—2 飞机》、《白宫咬狗记》等。

12月，泗县曲艺作者闵麟，根据安徽琴书三代传人高玉侠口述的琴书书帽《疯老张》，改编为中篇琴书《小七姐爬墙》，于《安徽文学》1962 年第十二期发表。

1963 年

3 月，以发表曲艺和小演唱等通俗文艺作品为主的大型季刊《演唱》（主编何世纲、副主编朱守中）由安徽省人民出版社出版。

7 月 12 日，通俗文艺丛书《小唱本》两套。由安徽人民出版社编辑出版发行。

7 月 20 日，东至县安徽琴书弦师丁邦青，应民政部的邀请，赴北京参加“民间艺人代表大会”。他在会上演奏了坠胡曲《百鸟朝凤》。

8 月，安徽省文化局，制订 1963 年关于曲艺工作的计划，要求曲艺工作干部，组织力量，深入农村，创作一批反映“阶级斗争”和“两条路线斗争”以及歌颂新人新事的曲（书）目，由省文化局编印，向全省推广。

本月，安徽省文化局下达《关于进一步挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲（书）目工作的意见（草案）》。

本月，合肥市曲艺团，为配合宣传焦裕禄光辉的生平事迹，赶排了“焦裕禄曲艺专场”于江淮大戏院进行公演。曲目有：苏州弹词《忆爸爸》，安徽大鼓《访贫问苦》，相声《一双袜子》，安徽评书《张老治扫墓》等。

9 月，合肥市曲艺团，应邀赴上海大世界游艺场进行演出。有吕明琴的坠子《姐妹俩》，高笑林、潘庆武的相声《一双袜子》等十多个曲目。上海电视台进行现场直播。

11 月 22 日，蚌埠市曲艺团成立，属集体所有制。团长高忠智，演员有吴棣（相声）、吴舜英（安徽琴书）等。

1964 年

1月8日，合肥市曲艺团，为声援巴拿马人民的反美爱国斗争，走上街头，演出双簧、快板等曲艺节目。

1 月 26 日，宿县地区文化局，组织各县曲艺艺人下乡说唱新书，有《红岩》、《雷锋》、《李双双》、《新儿女英雄传》等。《安徽日报》发表《发挥曲艺的战斗作用》评论文章，给予肯定。

1 月 28 日，合肥市曲艺团，为了交流和总结演唱新曲目的经验，自 1 月 28 日起，于合肥剧场连续进行五场现代曲目的示范演出。演出曲目有：快板《学雷锋》、《巧遇好八连》、《雷锋送钱》，相声《一封信》，山东快书《真假胡彪》，坠子《韩英见娘》和弹词《党的女儿》等。

2 月 6 日，《安徽日报》全文转载《人民日报》社论《积极地发展社会主义新曲艺》，并配发短评，号召全省曲艺工作者，多多编演新曲（书）目，为社会主义建设服务。

中国戏剧家协会安徽分会，会同合肥市文联、文化局，联合邀请省、市部分文艺界（包括曲艺界）知名人士，就合肥市曲艺团几年来在贯彻执行“双百”和“二为”方针，坚持上演革命现代曲（书）目等方面的成就和问题，进行座谈。

2 月 9 日，合肥市曲艺团响应安徽省文化局的号召，于 1964 年春节期间，分别在全市四个演出场所，演出自编自创的新曲（书）目。有安徽大鼓《烈火金钢》、《平原枪声》，坠子《飚子军》，苏州弹词《苦菜花》等十多部长篇。

2 月 10 日，蚌埠市中国共产主义青年团、市文化馆，联合举办“农村青年说书班”，参加学习的青年，学会了《红岩》、《红旗谱》、《革命斗争回忆录》、《伟大的战士雷锋》等新书目，分别赴市郊各村镇大说新书。

3 月，宿县符离集区文化站，组织曲艺队深入周边农村说唱新书。

本月，在“大讲革命故事”的影响下，巢县柘皋文化馆，开设“周末故事晚会”，文化馆所有干部，几乎全部轮流登台说演。

本月，全省“四清运动”开始后，多数说唱传统曲（书）目的曲艺艺人，受到极大的限制，以致很少演出传统曲（书）目。

本月，萧县县委宣传部，通过县文化馆，召开全县曲艺艺人动员大会，传达省文化局“说唱新书”的文件精神。

4 月6日，《安徽日报》发表社论《让社会主义思想占领农村文化阵地》。社论以巢湖地区焖炀公社南河方村开展曲艺活动，带动农业生产为例，号召各地向他们学习，积极宣传社会主义思想，抵制“农村旧势力的影响”。

5 月 18 日，蚌埠市组织市文化局剧目室、市文联、市曲艺协会、市曲艺团部分创作人员和曲艺艺人，互相配合，取长补短，共同深入工厂体验生活，就地取材，边编写，边演唱，歌颂生产中涌现的新人新事，受到工人们的热烈欢迎。

5 月，涡阳县文艺界，向内蒙古“乌兰牧骑”学习，组织以曲艺演员为骨干的“十五人文艺小分队”，深入全县村镇、演出“学雷锋专场”和“学习焦裕禄专场”。

6 月 2 日，安徽省文工团，运用渔鼓调《春鼓》，改编为《马鞍山战歌》，参加上海第五届华东六省一市“上海之春”音乐会。为此，《解放日报》发表题为《花鼓敲出时代音响》的评论员文章，赞誉《马鞍山战歌》，运用渔鼓调和花鼓灯形式，表现了工人阶级斗志昂扬的气魄。

6 月 11 日，南京市曲艺团，首次来合肥公演“相声大会”，演员有张永熙、马宝路、任文利等。

6 月，文化部副部长、党组书记钱俊瑞来安徽视察工作，于青阳县接见民间曲艺艺人赵敬夫，并观看赵敬夫说唱安徽大鼓《林海雪原》片断。

8 月，中国文联副主席、中国作家协会副主席、著名作家老舍等，来马鞍山参观。市文化局、市文联联合组织招待晚会，演出相声、安徽大鼓等曲艺节目。

12 月 16 日，《安徽日报》报导：六安县徐集区永兴大队，组织业余说唱队，运用安徽大鼓、快板、相声、门歌、胡琴书等曲艺形式，常年深入田间地头，工地码头进行演唱，直接为生产服务。

1965 年

4 月 8 日，《安徽日报》以《紧密配合中心任务，演唱和劳动相结合，淮北农村出现一支新型的曲艺队伍》为题，报导了宿县、阜阳地区，组成曲艺小分队，奔赴各地农村，配合农村社会主义教育运动，进行演出的情况。

5 月 31 日，安徽省文化局决定，将安徽省群众艺术馆主编的通俗月刊《大家演唱》改名为《文化阵地》。

6 月，蚌埠市业余曲艺作者张公启、姚天麟，出席在北京召开的全国青年文学创作积极分子代表大会。参加大会的全体代表，受到刘少奇、周恩来、董必武等党和国家领导人的亲切接见并合影。

7 月，泗县闵麟、王文彬，根据同一题材的《红灯记》、《密电码》、《三代人》和《革命自有后来人》剧本，改编为长篇安徽大鼓《红灯记》，由安徽人民出版社出版单行本发行。

9 月，内蒙古自治区“乌兰牧骑”巡回演出队来合肥，于江淮大戏院进行公演，受到观众的热烈迎欢。

10 月 8 日，《安徽日报》发表社论，号召安徽文艺工作者，面向农村，向“乌兰牧骑”学习。

10 月 28 日，《安徽日报》以较大篇幅，报道滁县山村公社中郢大队和尚生产队积极开展业余曲艺活动的事迹。

12 月，邹贵友创作的坠子《贫农的儿子上北京》，发表于《安徽日报》文艺副刊。

本月，《徽州报》编辑的曲艺专辑《请木匠》，由农村读物出版社出版。

1967 年

5 月，蚌埠市曲艺团被“造反派”封门停演，财产损失殆尽，曲艺艺人大部分被遣送回乡。

本月，阜阳地区，禁止说唱传统曲（书）目，有影响的演员被打成“黑艺人”；城乡书场全部封闭；城镇吃商品粮的艺人，被下放农村，取销商品粮和城镇户口。

1968 年

10 月，芜湖市革命委员会宣教小组撤销芜湖市曲艺团建制。

1969 年

1 月，合肥市曲艺团演职人员和家属一百零五人，全部下放长丰县安家落户。

本月，蚌埠市曲艺团被撤销，全体演职员被解散。

7 月 9 日，《新安徽报》发表《警惕文艺黑线回潮》，攻击门歌等是“下流的民间小调”。

1970 年

5 月，萧县革命委员会通知有关部门，注销全县职业曲艺艺人的城镇户口及商品粮供应，不得再从事曲艺演唱。

1971 年

3 月，安徽省群众艺术馆革命委员会在青阳县召开全省曲艺创作座谈会，部分曲艺作家和演员出席会议。

5月，安徽省文化局革命委员会在阜阳县童庄召开全省文化工作现场会。会上由“童庄故事队”现身说法。

1972 年

3 月，“文化大革命”初期停办的《演唱》恢复出版，由完艺舟主编，安徽省出版发行局主办发行。

4 月，安徽省曲艺调演在合肥举行。

5 月，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，在稻香楼小礼堂举行文艺晚会。坠子《育新人》和安徽琴书《好大娘》等曲艺节目参加了演出。

本月，萧县安徽大鼓艺人王福运、李元同等，把原无弦乐伴奏的安徽大鼓，改为丝弦伴奏，群众称之为“带弦子大鼓”。

8 月，由安徽省群众艺术馆革命委员会主办的全省曲艺调演，在萧县郭庄大队举

行。共演出六台晚会，历时三天。参赛的曲(书)目，以“农业学大寨”、“赶郭庄”为主要内容。

10 月，安徽省文化局在蚌埠市举办曲艺调演。

12 月，安徽省文化局以蚌埠曲艺调演遴选的曲(书)目为基础，组织“全省曲艺、故事巡回演出队”，在全椒县及皖中各县演出。参加演出的有合肥市曲艺团的相声，安徽大鼓和蚌埠市曲艺团的坠子、安徽琴书等。

1973 年

7 月，阜阳县童庄故事队，受安徽省文化局派遣，赴山西省晋阳县参加全国故事现场表演大会。会后，由大会组织赴西宁、延安等地巡回演出。

1974 年

1月，蚌埠市文工团恢复曲艺队。演员有高笑林、吴棣(相声)，吴舜英(安徽琴书)等。

4 月，泗县农民曲艺作者孙灵运，根据《鸡毛信》改编成中篇安徽大鼓《海娃》，由安徽省人民出版社出版。

5 月，凤阳县安徽大鼓艺人胡朝文，创作中篇鼓词《凤阳山下鱼水情》，由安徽省人民出版社出版。

10 月，蚌埠市文化馆主编的相声集《女司机》，由安徽省人民出版社出版。

11月，安徽省文化局革命委员会拨款，资助来安县建砖木结构的“民艺书场”四间，可容听众二百余人。

1975 年

3 月，庐江县文化馆干部陶月恩，组织十五人业余曲艺小分队，深入全县各区、镇、工厂、社队和学校，进行巡回演出，历时十九天，行程数百公里。

5 月，安徽省文化局组织“文艺轻骑队”，以小型多样，通俗易懂的曲艺和歌舞节目，巡回演出于巢县、肥东、宁国、六安和合肥郊区，为工矿和农村群众演出。

本月，滁县曹业海创作的中篇快板《刀劈胡汉三》由安徽人民出版社出版。

本月，安徽大鼓艺人李元同、陈松祥改编的长篇安徽大鼓《平原作战》由安徽人民出版社出版。

1976 年

3 月 22 日，安徽省曲艺调演大会于合肥江淮大戏院开幕。有九个地区，六个市的代表四百余人参加。演出曲种有：安徽大鼓、安徽琴书、门歌、四弦书、胡琴书、肥东门歌、对口快板、清音、相声、山东快书等。

6 月，安徽省组成曲艺代表团出席在北京举行的全国曲艺调演。参加演出的曲种和曲(书)目有：锣鼓书《俩队长》，安徽大鼓《月夜追歼》，安徽琴书《一代新人》、《迎闺女》，门歌《两个大学生》，相声《煤矿大哥》等。

1977 年

1月，六安地区创作的门歌《俩队长》，收入人民文学出版社出版的曲艺集《骨肉情深》。

2 月，合肥市文工团在打倒“四人帮”后的第一个春天，深入市区各工厂，演出新编的曲艺节目。

5 月，安徽省三十多个专业和业余文艺表演团体，于合肥市隆重纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年，并举行演出活动。演出节目，绝大部分是控诉“四人帮”罪行的曲艺节目。

10 月，相声集《驯虎记》，内收有《草包总编》、《江青照相》、《牛口取宝》、《春满人间》等十八篇作品。由安徽省人民出版社出版。

11 月，胡永书创作的中篇安徽评书《红梅迎春》，由安徽省人民出版社出版。

1978 年

1 月，萧县的坠子艺人郭合银，被选为中国人民政治协商会议安徽省第四届委员会委员。

本月，曲艺作家庄稼，创作长篇曲艺《杨排风》，由安徽省人民出版社出版。

3 月，中共合肥市委正式下文，把“文化大革命”期间下放至长丰县的原合肥市曲艺团全体人员调回合肥市，恢复建制。

本月，知名安徽大鼓老艺人刘振先，被调回合肥市曲艺团工作。

本月，安庆市曲艺作家班友书，创作的长篇鼓词《夜闯珊瑚岛》收入《安徽曲艺小丛书》出版。

本月，中国共产党安徽省省委宣传部、省文化局、合肥市市委宣传部、市文化局，联合举办“纪念周恩来总理诞辰八十周年文艺专场”。参加演出的曲艺节目有快板《卖报》和《深切怀念敬爱的周总理》等。

7 月 1 日，经中国共产党安徽省省委宣传部批准，安徽省曲艺团正式成立。团长姜世民。

7 月 23 日，安徽省文化局举办“新时期总任务宣传月文艺专场”演出。省、市曲艺团体参加演出了快板书《关键抓好前八年》、《各行各业搞科研》，对口快板《你追我赶多贡献》等。

7 月，蚌埠市文工团相声演员吴棣、曹业海合作创作的相声《草包总编》、《巧媳妇》、《百兽图》，由安徽等出版单位出版单行本发行。

12 月 1 日，合肥市曲艺团，于长江剧院举行庆祝建团二十九周年大会。会上演出了部 分控诉“四人帮”罪行的相声、坠子、苏州弹词等曲艺节目。其中苏州弹词开篇《蝶恋花》，特别受到观众的欢迎。

12 月，砀山县财政拨款，建曲艺厅一座。

1979 年

2 月 5 日，安徽省文化局于合肥市举办“安徽省向国庆三十周年献礼”演出大会。有曲艺参加演出。大会设创作、演出和表演奖。曲艺获创作二等奖的有相声《灭资饭店》；获创作三等奖的有相声《艾公传》，坠子《一双草鞋》和快板书《找女婿》等。

5 月，来安县恢复曲艺协会，参加登记的会员有七十八人。他们组成曲艺演唱小组，深入社队进行演唱。

8 月 4 日，来安县文化局，组织民间零散曲艺艺人，集中培训、考核。经考核合格者吸收为县曲艺协会会员，即发证演唱。

10 月，安徽省文化厅、省共青团、省总工会联合举办“安徽省职工业余曲艺会演”。蒙城县的坠子《华佗斩子》获表演一等奖，六安县的四弦书《立夏节暴动》获优秀创作奖。芜湖市的快板《宋霸王下江南》（宋霸王即安徽省革命委员会主任宋佩章）获得好评。

本月，汪洋、李元同合作改编的长篇安徽评书《茶皁游击队》单行本，由安徽省人民出版社出版发行，并收入“安徽曲艺小丛书”。

本月，萧县财政拨款一万三千元，建阁楼式曲艺厅一座。

本月，凤台县，十一名曲艺艺人，自愿集资数千元，于县城内建成曲艺厅四间。

本月，阜阳地区代表队，参加安徽省总工会于淮南市举办的“安徽省职工业余曲艺创作调演”。他们演出创作的坠子《华佗斩子》，短篇《歌唱张志新》，均获表演一等奖。

本月，五河县文化局编辑的曲艺专辑《摘黄瓜》，其中包括安徽大鼓《赴宴擒敌》、短篇唱词《归队》等，由安徽省人民出版社出版发行。

12 月 5 日，南京市曲艺团，在合肥市二轻机械厂礼堂演出“南北相声大会”。

1980 年

1 月，合肥市曲艺团荣获合肥市先进单位称号，市长魏安民特为该团颁发嘉奖令。

2 月，全椒县文化局，针对农村封建迷信活动抬头，赌博成风情况，积极组织安徽大鼓艺人下乡，以演唱破除迷信，树立新风为内容的新书目。

3 月，庐江县曲艺协会，于文化馆大厅举行曲艺创作调演，对外售票。演出曲种有：胡琴书、门歌、安徽大鼓等。共演出十五场，场场客满。

4 月 15 日，阜阳地区文化局、文联，联合发出通知，要求所属十一个县、市，积极组织力量，深入挖掘、搜集传统曲艺“篇子”、“条子”和“赞子”。

6 月，蚌埠市文工团曲艺队，参加“安徽省曲艺优秀节目观摩演出大会”，演出相声《将相和》、《金钱、爱情和幸福》，安徽琴书《巧遇》，快书《闹中秋》等，分别获创作奖和演出奖。

8 月 8 日，阜阳地区文化局，举办曲艺调演。共演出曲（书）目四十多个，其中淮词《约会》、《搬窑》，太和清音《百鸟朝凤》，安徽琴书《砍牛绳》，数来宝《三盖房》，快书《大

老仇养牛》等，分别获奖。戚桂芝等获优秀演出奖，少年演员孟影获少年特别奖。

9月，阜阳苏继坡、张献章，合作创作的安徽评书《金萍传》，由安徽省人民出版社出版发行。

10月，太和县胡永书创作的太和清音《千秋万代永铭记》，由清音演员马钦华演出。安徽省人民广播电台赴太和县录音。

12月，巢湖市组织安徽大鼓、安徽评书、门歌等十四名艺人，深入七个区镇巡回演唱，共演唱了三百九十五场，听众三万多人次。演唱的传统曲（书）目有《三国演义》、《杨家将》、《宏碧缘》等。

1981年

1月，萧县的坠子艺人郭合银、李元同当选为萧县政协委员。

3月，合肥市完颜海瑞，根据长篇历史小说《李自成》，改编为长篇鼓词《李闯王》，由安徽省人民出版社出版发行。

8月，萧县落实政策办公室批准，为1970年“文化大革命”期间，错误注销城镇户口及商品粮供应的四十二名曲艺艺人，重新恢复城镇户口和商品粮供应。

9月，萧县女作家杜霞云和夏智德，合作编著的长篇说唱《生死坡》，由安徽省人民出版社出版发行。

本月，滁县地区文化局，推行文艺团体改革，选择地区歌舞团曲艺队作为试点单位，重新组建一支十五人的试点曲艺队，实行演出自主、经济自主的方针。

10月，合肥市曲艺团，荣获市宣传计划生育先进单位。

本月，凤台县安徽大鼓艺人杨家富，演唱《哈儿哇哇咯儿哇》（方庆长创作），参加全省农村文艺会演，获优秀演出奖。省电视台为之录相播放。

本月，淮南市相声演员金文和、李慧桥创作并演出相声《死不让位》，参加安徽省曲艺调演，获优秀创作奖。

11月，安徽省曲艺界代表苏继坡、庄稼、龚琳赴江苏省扬州市，参加由中国曲艺家协会主办的“全国中、长篇书目座谈会”。苏继坡在会上作专题发言。

1982年

3月15日，安徽省曲艺代表队以山东快书《卖猪》、数来宝《花鼓声声》参加了文化部在苏州举行的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出大会，均获文化部颁发的创作二等奖。

5月，安徽省文化局在淮南市召开曲艺创作研讨会。

6月，淮南市曲艺代表队，参加在淮南市举行的“安徽省城市业余文艺会演”，演出了相声《国籍研究》（周明光创作），获优秀创作奖；相声《为了下一代》获优秀演出奖。

8月5日，安徽省第一届曲艺工作者代表大会在合肥举行。会上王善忠当选为安徽

曲艺家协会主席，汪洋、庄稼当选为副主席。

11月，六安地区的锣鼓书《赌祸》，参加"安徽省文艺调演"。该节目由安徽省人民广播电台录音，省电视台录相播放。

12月，滁县地区相声演员曹业海，出席于郑州召开的"全国农村文化工作座谈会"，重点介绍他们实行的"联演包干责任制"。

本月，中共滁县地委和行署，特向滁县地区文工团曲艺队发来专电，对他们在文艺改革新路上所创造的"联演包干责任制"和在执行过程中所取得的成绩进行嘉奖和祝贺。

1983年

1月，《光明日报》头版发表署名文章，对滁县地区文工团曲艺队实行"联演包干责任制"，积极探索文艺体制改革的新路子所取得的社会和经济效益的经验，给予肯定。

3月，北京曲艺团相声演员李金斗、陈涌泉、赵振铎、笑林、李国盛等，来合肥演出。

3月30日，蚌埠市曲艺工作者协会成立，曲艺作家刘继圣当选为名誉主席，郭以苞、吴舜英、戴廷森当选为副主席。

4月，来安县文化局，深入文山、大英地区，挖掘民间曲艺艺术遗产(包括调查当地曲种、曲目状况和专访老艺人)，受到安徽省文化局表彰。

6月，安徽省坠子演员吕明琴、王新荣，青海省坠子演员寻之兰，陕西省评书演员吴沛然，应邀至萧县作示范演出。演出的曲(书)目有：《月唐》、《大战岳阳楼》和《回龙传》等。

本月，安徽省文化厅、总工会，在合肥联合举办"安徽省职工文艺调演"，全省各地、市均组队参加，其中马鞍山曲艺队演出的扬州评话《女婿是哪个》获创作奖。

6月6日，界首县苗湖区，安徽大鼓兼坠子艺人苗清臣创"苗湖书会"，于苗湖集举行为期三天的"第一届苗湖书会"。苗湖四周县、市及邻省河南、苏北曲艺艺人，云集于此，进行比赛性的演唱和经验交流，并有订立口头合同，聘请前往各地演出者，盛况空前。

10月，蚌埠市安徽琴书演员吴舜英，当选为中国曲艺家协会安徽分会第一届理事会常务理事。

1984年

1月，安徽省曲艺家协会副主席庄稼，秘书长刘崇庆，深入萧县，抓曲艺接班人的培训工作，并为该县曲艺培训班讲课。

2月，春节期间，巢湖市文化局、文化馆组织评书艺人大联演。巢湖市的祖柏林、刘必宗，当涂县的杨世凤，合肥市的刘犁等均被邀请参加演出。共演出二百七十八场，听众达一万六千多人次。演出书目有：《三○二号案件》、《刺雍正》、《朱元璋》、《射雕英雄》、《少年剑侠图》等。

6 月，安徽省文化局在合肥市举办“安徽省相声评比大赛”。合肥市曲艺团演出《鱼老万》、《卖锅记》、《鼓乡新貌》。前两个曲目分获创作一等奖，后一个曲目获创作二等奖。蚌埠市相声演员吴棣创作并演出的《相亲记》，获创作一等奖。

本月，相声演员马季、姜昆、赵炎等，奔赴六安老区进行慰问演出，演出了五场“相声专场”。

10月，安徽省相声代表队参加在沈阳举行的全国相声评比大赛。合肥市曲艺团演出了《鱼老万》、《卖锅记》、《鼓乡新貌》。其中《鱼老万》获创作一等奖，《卖锅记》、《鼓乡新貌》分获三等奖。

11月，合肥市曲艺团参加“全国相声评比大会”获奖归来，合肥市政府，奖励《鱼老万》创作组锦旗一面，奖金四百元。团长及获奖创作人员，均上浮工资一级。

本月，宿县地区文化局、文联，于萧县联合举办“曲艺新秀会演”，计有六县一市代表队参加。演出的曲(书)目有安徽琴书《护花歌》、坠子《三接客》，对口坠子《石榴坡传奇》、《小夫妻俩》、安徽大鼓《卖油郎新传》、渔鼓《老来少献丑》等。河南省曲协副主席、河南坠子演员赵铮，率河南省曲艺培训班观摩团，应邀出席。

12 月，安徽省文艺出版社、省曲艺家协会，联合在萧县召开“全省中长篇曲艺作品座谈会”。省曲艺家协会主席王善忠，副主席汪洋出席了会议。

1985 年

4 月，安徽省曲艺界代表团代表王善忠、刘崇庆、苏继坡、庄稼、吕明琴、吴舜英出席中国曲艺家协会第三届代表大会。王善忠、吕明琴当选为中国曲艺家协会理事。

7 月，岳西县文化局组织力量对岳西高腔围鼓坐唱进行大规模录音，参加录音的高腔围鼓玩友和艺人近三十人。有知名玩友崔孟常、蒋宇成、徐祖裕、徐耀仙、李润乾、柳胜平等。

8 月，安徽省曲艺家协会，于青阳县召开“安徽省曲艺工作座谈会”。全椒县曲协代表 徐声华，在会上作《对曲艺工作坚持十抓》的专题发言，受到与会代表普遍重视。“十抓”即抓学习、抓培训、抓曲(书)目、抓考核、抓尖子、抓新秀、抓演出、抓调查、抓取经、抓管理。

12月，亳州市五马区举办“春晖百琴大赛”。全区六个乡，二百三十名安徽琴书演员，一百零五盘扬琴参赛，群众号称“五马琴书”。此次参赛的曲目有单口演唱的《百鸟争春》、《父母心》、《夫妻顶嘴》、《劝闺女》、《自作自受》，对口演唱的《芍乡情》及多口演唱的《一杯茶》、《劝妻》等。《安徽日报》、《文汇报》、《光明日报》、《文化周报》等对此次活动均作专题报导，盛赞这种来自民间的文化艺术活动盛会。中央和省、市电视台，都拍了专题电视片，在春节晚会上播放。上海科教电影制片厂，还把这次活动拍成纪录片。

曲　种　表

名称	别名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
安徽大鼓	大鼓书	清代中叶	淮北		〔正板〕、〔紧板〕、〔散板〕	安徽全省	乡镇和农村有业余演唱
安徽评书	评词、评话	清末	淮北			安徽全省	有业余说书
太和清音		明末	太和县		〔樱桃熟〕、〔梅花三弄〕、〔万年欢〕	阜阳地区	太和县有班社演唱
亳州清音		民国初年	亳州		〔岔曲〕、〔南阳大调曲子〕、〔凤阳歌〕	亳县、及周边地方	偶有演唱
含弓调		明末清初	含山、巢县		〔原板〕、〔垛板〕、〔散板〕、〔叫板〕	和县、含山、巢县一带	乡镇有专业演唱
梨簧调		清中叶	芜湖、当涂		〔原板〕、〔大行板〕、〔小行板〕		
四弦书	四股弦	清代中叶	六安地区		〔五字景调〕、〔十字韵调〕、〔悲乐调〕、〔情乐调〕	皖中	有专业艺人演唱
门歌	锣鼓书	清代嘉道年间	皖西		〔门歌〕、〔连词〕、〔叠句〕、〔三板鼓〕	皖西、皖中、江南沿岸名县	乡镇有业余演唱

（续表一）

名称	别　名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
小调胡琴书		清末民初	霍山县		〔十字歌〕、〔孟姜女调〕、〔苏武牧羊调〕、〔小二月调〕、〔闹五更调〕、〔下盘棋调〕、〔行军调〕、〔小放牛调〕、〔李玉莲调〕	六安地区	偶有业余演唱
端鼓	渔鼓	明末	嘉山县		〔散唱〕、随鼓牌〔开场〕、〔老三棒〕、〔白鹤亮翅〕而变换唱腔	淮河、洪泽湖、女山湖	有渔民演唱
端公调		清末	淮北	明代	〔二凉调〕、〔丁香调〕、〔苦流调〕、〔拉满台调〕	皖北，皖西	有业余演唱
莺歌柳	颍河溜	清初清末	颍河两岸		〔玉美郎〕、〔十二月〕、〔李玉莲调〕、〔打牙牌〕	淮河两岸	抗日战争时期，不再演唱
四句推子		民国年间	颍上、凤台、怀远		〔凤阳歌〕、〔清音调〕、〔一条线调〕	淮河两岸	有专业和业余演唱

（续表二）

名称	别名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
灶书		清末民初	阜南县		〔流板〕、〔一花板〕、〔喜板〕、〔寒板〕	淮北	六十年代后期衰落
凤阳花鼓	双条鼓	明末	凤阳		〔凤阳歌〕、〔五字紧〕、〔十字韵〕、〔慢赶牛〕、〔卷帘子〕、〔松紧口〕	淮河两岸	有业余班社
围鼓高腔		明末	岳西	明代中叶	〔驻云飞〕、〔傍妆台〕、〔红纳袄〕、〔御林春〕	安庆地区及皖西	业余班社演唱
小鼓书		清代光绪年间	枞阳县		〔山歌〕、〔渔儿曲〕、〔引子赋〕	沿江江南	业余演唱
拉魂腔	泗州调	清末	淮北		〔平腔〕、〔扬腔〕、〔射腔〕、〔叶里藏花调〕、〔赶脚调〕、〔衣哟调〕	淮北、皖中	有班社演唱
皖南花鼓调		清代光绪年间	宣州地区		〔喜字歌〕、〔劝世歌〕、〔淘腔〕、〔垛字歌〕、〔四平腔〕、〔蛮蛮腔〕	皖南	有专业和业余班社
淮词	淮调	清末	淮北		〔红淮调〕、〔玉美人调〕、〔四季相思调〕、〔倒贴调〕	皖北、皖中	业余演唱

（续表三）

名称	别名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
安徽琴书	皖北琴书、泗州琴书	民国初年	萧县	清代宣统二年	〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔满江红〕、〔凤阳歌〕、〔迎春调〕、〔千秋调〕	全省	有专业演唱
渔鼓道情	道筒子	清中叶	淮北		〔满江红〕、〔倒卷帘〕、〔小花船〕、〔凤凰三点头〕	全省	有业余演唱
白曲		清代光绪末年	来安		〔金垛子〕、〔培送调〕、〔川心子〕、〔虞美人〕、〔四季游春调〕	涂县地区	业余演唱
坠子		清代道光年间	萧县		〔平板〕、〔寒板〕、〔三字锦〕、〔五字崩〕、〔正十字〕、〔倒十字〕	皖北	有专业、业余演唱
芜湖摊簧	湖阴曲	清末	芜湖		〔弦索〕、〔银纽丝〕、〔五更调〕、〔牧歌〕、〔采茶歌〕、〔二簧平板〕	皖南	文化大革命期间衰落

（续表四）

名称	别名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
五岳锣鼓词		清末	来安		〔斗宝调〕、〔娘娘调〕、〔联弹〕	涂县地区	业余演唱
曲书		清末民初	黟县		〔平板〕、〔四句调〕、〔十二月调〕	黟县周边地方	业余演唱
文南词		清末民初	宿松、祁门		〔鲜花调〕、〔娃娃调〕、〔观花调〕	安庆、徽州	业余演唱
相声			淮南	清末民初		全省	专业、业余演出
唱麒麟		民国初年	涂州		〔山歌〕、〔秧歌〕、〔门歌〕	皖东	偶有演唱
卖菜莲花落	莲花落	民国初年	歙县		〔滴溜子〕、〔滚调〕	徽州	农村业余演唱
宝卷		清末	徽州		〔佛曲〕、〔高腔〕	全省	抗日战争时期衰落
淮北花鼓		民国初年	宿州		〔凤阳歌〕、〔倒卷帘〕、〔李玉莲调〕	淮北	农村业余演唱
光棍溜子		民国年间	皖中		〔滚白〕、〔叠句〕	全省	农村演唱
弹词	弹词宝卷	清代	芜湖		〔大曲〕、〔杂曲〕	皖南	偶有盲艺人演唱
双簧			芜湖	清末民初	〔倒贴调〕、〔相思调〕	皖南	乡镇偶有演出

（续表五）

名称	别名	形成期	形成地	流入期	主要曲调	流布地区	现状
连相		民国初年	江南、江北		〔打牙牌〕、〔秧歌〕、〔山歌〕	皖中	抗日战争时期衰落
山东快书		民国年间	淮北			皖北	有专业演出
数来宝		民国年间	皖中			全省	有专业演出
大铙书		清末	萧县			宿州	衰落
小铙书		民国初年	萧县			宿州	衰落
权拉机		清末	涂州			皖东	民间演出
快板书			淮北	二十世纪五十年代		全省	城镇演出
老婆歌		民国初年	寿县		〔门歌〕、〔二凉调〕	皖西	偶有演出
宫鼓锣		清代道光年间	涂州		〔自由歌〕、〔流水板〕	皖东	偶有演唱
评弹			涂州	民国年间	〔抒情曲〕、〔愉悦调〕	皖东	城镇演唱
三弦书		清代光绪末年	萧县		〔凄凉调〕、〔三通鼓〕	皖北	解放战争时期衰落
二夹弦		清末	宿州		〔秧歌〕、〔山歌〕	皖北	文化大革命期间衰落
颂春		民国初年	涂州		〔迎春曲〕、〔喜盈门〕	皖东	民国三十年间衰落
丝弦		民国四十年间	萧县		〔闹五更调〕、〔下盘棋调〕、〔孟姜女调〕	淮北	乡镇演唱
故事		清末民初	江淮之间			全省	城镇演出

志　　略





曲　　种

安徽大鼓　形成于淮北，流布全省，以及豫东、南京等地。其特点是演员自击鼓板说唱，无丝弦乐器伴奏。

据艺人口传：清代中叶，淮北大水，灾民打鼓说唱，逃荒到江南乞食。说唱者"望风采柳"，编唱吉庆词，后来为了迎合听众，遂唱历史故事。又有口传称：清光绪十六年(1890)，鲁东大鼓艺人经徐州来淮北萧县。清光绪二十一年，萧县人傅怀森，从师在亳州、涡阳一带唱犁铧大鼓的郭老响。学成回萧县演唱，为萧县最早的说唱大鼓的艺人，以"小口"见长。演唱书目有《凤仪亭》、《芈建游宫》等中、短篇书目。皖东全椒县鼓书艺人马义才，于光绪二十年，演唱于全椒县的古河、赤镇等地的茶馆。界首的大鼓艺人于光绪年间，与豫东大鼓艺人沿颍河交往互传书艺。至今界首大鼓艺人，演唱的行腔板式、曲牌及表演，皆与河南(豫东)大鼓书极其接近。沿淮的凤台、颍上，皖中的安庆、无为、肥东的鼓书，多为民国初年从淮北传入。江南的芜湖、宣城、贵池等地鼓书，皆从民国十年(1921)先后传入。

安徽大鼓艺人在全省排行辈字是统一的。开始流传只有二十字，即"道德通玄静，真常守太清，至理忠诚信，合教永元明"。后因排行辈字有发展，如淮北一带艺人口传为三十字："道德通玄庆，真常守太清，一阳来复本，合教永圆明，至理忠诚信，崇高嗣法兴"。艺人收徒所归门派，全省也是统一的。有八大门派，为高、刘、柴、桂、沙、杨、马、王。

活动于淮北的大鼓书艺人，以阜阳、宿县一带地方为中心，说书各有特点，如在界首的大鼓，群众又称"战鼓"，艺人皆用"卧嗓"，低哑之声如诵经，称"打鼓经腔"，后改"经"为"金"，意发音如金石之声。表演讲究闪、架、喷、贯。"闪"是表现战场上的刀枪剑影；"架"是表现人物举止行态；"喷"是要求吐字口齿清晰有力；"贯"是动作和唱腔要一气呵成，不可拖泥带水。颍上县出现了几个知名的鼓书艺人，如李玉坤(绰号大麻子)、李家生、高幼林。李玉坤出身曲艺世家，幼随父行走江湖。书艺继承家传，又吸收京戏、梆子，以及民间歌曲，创立新调，腔好韵味足。授艺其弟玉海、玉山及宋炳坤、汤志文等。然而李家生书艺独俏。他幼年入私塾读书，凡古典名著的章回说部，皆能熟读背诵，听众赞扬他"倒诵如流"。他演唱于阜阳、霍邱、颍上、阜南一带，家喻户晓。收徒有白维尧、王少斋等二十四人。颍上县有鼓书艺人高幼林，青年时即以说唱《双袍》、《月唐传》、《罗通扫北》等书目而闻名；他常演唱于淮河两岸的寿县、定远等地。他的拿手书目《醉读黑蛮书》，说唱李白时，面带醉意，一口

气憋住，立刻出现面红耳赤，潇洒狂态，朗诵三百六十句，铿锵有力，听众赞叹为“活李白”。宿州有何廷干（绰号盒子），既擅长“段子活”，又擅长“蔓子活”，精于武侠、公案书目。太和县有徐明忠、陈洪全等，“卧”、“立”嗓兼用，开创淮北“花口”书艺流派。徐明忠擅用“花口”唱法塑造人物形象，他演唱的《王宝童告御状》，忽而为铁面无私的包拯，忽而为跌跪哭泣的宝童，令听众时而流泪，时而称快。利辛地方有汪明富、管应鹏、陈维玉等人；汪明富名气较大，以风趣书目见长，擅唱长篇有《王起卖豆腐》，短篇有《王三斗鹌鹑》等。他说唱时，吸收相声语言，滑稽凌厉，妙趣横生。萧县有傅怀森，他随师郭老响学山东犁铧大鼓，与淮北木板大鼓相峙，演唱时除所执手板不同外，唱念和鼓点几乎相同。书目中的篇、赞、赋等，也无差别。因此不久犁铧大鼓与淮北大鼓合而为一。其时淮北大鼓已逐渐在表演风格上形成南、北两派。以沙田为界，沙田南称南派，又称“南口”；沙田北称北派，又称“北口”。南口大鼓以方明鹏、李忠仙为代表，其表演风格细腻、委婉，唱腔圆润、悠扬，以说唱中短篇书目生色；北口大鼓以段忠山、汪保民为代表，其表演风格豪放，唱腔铿锵有力，以说唱长篇书目拿手。

淮北各地鼓书兴起后，艺人颇多，为扩大演出市场便逐渐向皖东寻求发展。淮北艺人在皖东的凤阳、滁州、全椒、定远、来安以及和县、含山等地方，随演随传授书艺，“南口”、“北口”唱法也就同时在当地流行。当地学艺者，采取淮北艺人的南北两派艺术之长，继承了“花口”书艺，又吸收了当地的民间曲调，进一步丰富了安徽大鼓书的演唱艺术。但这一地区艺人在唱法上也分南、北两派。行艺于全椒、定远以南的艺人称南派，特点是进一步发展了“花口”书艺。知名者有马义才、高德标、曹金之、顾凤山、邓广文等，他们演唱于茶楼、酒肆。马义才绰号“马花嘴”，他十二岁投师淮北关玉章，以摹拟书中人物声心神态而闻名，尤善于演唱两军交战，人喊马嘶的场面，有声有色。能使听众如临其境，如闻其声。皖东曲艺界称他“奇才妙艺，大大怪杰”。高德标亦以“花口”演唱而盛名于江北，后演唱于南京夫子庙，时称“江北四大鼓书王之一”。他在南京朝天宫购置书场一座，为长江南、北鼓书艺人来往演唱、住宿，提供方便。

皖东的凤阳、明光、来安、嘉山等地所唱的鼓书称北派，名艺人有赵钭子、顾庆芳、傅传云等，常在凤阳府城说书。他们的演唱特点是吸收了凤阳花鼓中的曲调，如〔羊子〕、〔翻十字〕、〔中垛子连环句〕等，使鼓书唱腔增加进浓郁的地方色彩。

皖西大鼓书艺人，多数于民国初年从淮北迁来，在当地生根以后也分南、北两派，又称南、北路。六安、霍山、舒城等地艺人为南路，霍邱、寿县等地艺人为北路。南路说唱以“花口”为主，并结合六安民间小曲和方言。知名艺人有任教山、王教明、高教国等；其中以任教山书艺最高，他擅唱《月唐传》。北路代表艺人有黄元灵，他演唱于霍邱河口镇一带，盛名一时，人称“金嗓子”，能说“百部书”；他收徒百余人，其中以潘民德、张焕舟（艺名志乾）、张焕九（艺名志海）等，书艺出众，群众爱听。由于皖西地方鼓书兴盛，不少坠子艺人，先后改唱

鼓书。这样，大鼓书艺人在皖西曲艺界成为一支主力军。

安徽大鼓约于光绪年间从淮北传来皖中。当时以合肥为中心，遍布周边的肥东、肥西、巢湖、蚌埠、安庆等地，演唱特点也以“花口”善长，“卧嗓”、“立嗓”兼用。他们还吸收评书的醒木击节，以白纸扇作为道具。经常演唱的书目有长篇五十多部，短篇也有六十多段。在蚌埠说唱颇有名气的鼓书艺人张疙瘩，也是从淮北迁来的，曾名噪一时，他收徒甚多，知名者先后有张允立、张允友、吴永贵、罗建伧、卫永发、徐家兴、王照才等。这些徒弟又大量收徒传艺，几乎遍及蚌埠周边所有乡镇。如长淮乡的李长华，李刘乡的刘尚飞，吴小街巷乡的高树田，淮光乡的赵献厚等。同时淮北鼓书艺人向合肥、巢湖一带传艺，先后出现知名艺人如谢守银、卜庭宏、甘华福、刘正先、卜崇竣、杨光荣、刘贤德等人。他们演唱于合肥学府、东门大桥、凤凰木滩、九狮桥等地的书场。肥东、肥西、舒城等地艺人，也常来合肥说书。如肥东有程存武、熊传应，肥西有杨金芝，舒城有王照贤等。由于这些艺人汇集到合肥，在唱腔的语音方面起了很大变化，唱法虽仍分卧嗓和立嗓（合肥地方艺人称“内口”和“外口”）两种，但起板、甩腔、流水、花板等，都有不少变化，即唱腔走向低柔，沙哑高昂的嗓音，也逐渐与自然的立嗓发音相靠近。鼓点和手板也有所改动。如鼓点紧缓相间，喜作慢打紧唱；手板花样翻新，有捧板、抱板、摇板各种打法。



安徽大鼓流入无为县后不久便兴盛起来，出现了不少知名艺人。民国十年左右，肥东鼓书艺人朱来大、吴道长、吴兆奎等到无为城隍庙广场说书，颇受听众欢迎。于是吴道长等艺人，开始定居无为，收徒时自称“柴门”。子弟有陈锡之、叶道全、周光福等。同时还有侯启余（艺名永胜）、何义仓，自称“张门”，收徒有李道才、李治佳、杨太满、方益海、黄春桃等，后传子弟还有玉庆梅、何先德、杨益怀等，师徒书艺驰名江北。

皖南盛传安徽大鼓书较晚，起初只有少数流动演唱的艺人在行艺。约在二十世纪三十年代初期方兴盛起来。艺人多从江北迁来，他们经常演唱于芜湖、马鞍山、铜陵、池州，以及宣州、徽州等地。用江北官话说唱。知名艺人有任宗昌、马玉璋、古克发、林教培、邓定轩等。他们虽是江北人，但书艺很受皖南听众的欢迎，因此他们大多先后定居于皖南。民国三十六年，林教培，在抗日的战场上受伤，截断左臂，当时他才二十八岁，立志学唱安徽大鼓，艺成后，长期流动演唱于新四军游击区，及芜湖、宣城、郎溪、广德等地的山村。他运用皖南地方语音和“立嗓”唱法，设计新的唱腔，每次试唱都受到听众欢迎。他还编唱新曲本，如《巧

捉伪军长》、《敌后游击战》、《运输队》等，利用书场说书宣传抗日。他失去左臂，右手握自制的“八子莲花叶”竹板，既可击节，又可作鼓条敲鼓。与之同时的鼓书艺人任宗昌，改“立嗓”为“卧嗓”唱法，也盛行一时。于是芜湖一带形成了用“立嗓”、“卧嗓”演唱，“南口”、“北口”、“花口”风格各异，相互并存的局面。

流行于马鞍山一带的皖南大鼓书，也有不少知名艺人。如杨延轩、杨世山、侯永胜等，他们有时到芜湖、繁昌等县演唱，也到合肥、肥东、肥西、寿县等地演唱，颇有名气。

抗日战争时期，安徽各地大鼓书艺人，大多从城市转入农村。在工厂、矿山演唱的艺人，也纷纷改行，肩挑货郎担谋生，还有的艺人到农村种田，大鼓书日渐衰落。坚持演唱的艺人为数已很少。但是，在中国共产党领导的新四军根据地则得到了进一步发展。二十世纪三十年代末期，新四军七师驻无为一带，成立了大江文工团，有不少大鼓书艺人参加。他们随军说唱于无为严桥、闸北店、凤家坝、恍城、团山、沈斌等地。有时甚至到和县、含山，以及沿江一带说书。他们对所有传统书目，大多是在做了整理改编后再进行演唱的，同时还创作一批新曲目，如《十骂顽固派》、《皖南事变》、《游击战》等长篇。在此时期，皖东共产党领导的革命老区，有安徽大鼓艺人李金山、陆唤丰、刘开春、胡轩文、唐玉江、徐轩林、周之祥、李家启、陆焕文等，他们除演唱传统书目外，还编写了很多反映革命生活的书目，如《西安和蒋》、《巧夺赵家圩》、《凤阳山下鱼水情》等。同时，还有革命干部戴胜伍，他在固镇举办曲艺培训班，向曲艺艺人讲授抗日、爱国的道理。他自己也白天说书，夜晚以曲艺艺人的身份为新四军传送情报。

中华人民共和国成立后，安徽省各级文化主管部门，对曲艺艺术均较为重视，皖南、皖北行署曾于1952年，先后于芜湖和合肥两地，举办曲艺艺人训练班。淮北的阜阳、界首和宿县等地，也先后举办了训练班，鼓书艺人对传统书目中的忠与奸、善与恶、精华与糟粕、神话与迷信等问题，结合内容作深入探讨。通过学习，芜湖、安庆、阜阳、颍上、定远、界首等先后成立曲艺研究会或曲艺改进协会，提倡改旧唱新。各地艺人主动将传统书目中明显的封建迷信情节删去，把老解放区发行的《石不烂赶车》、《刘巧团圆》、《新儿女英雄传》等改为唱本，并把当时流行的优秀歌剧、戏曲剧目《白毛女》、《血泪仇》、《闯王进京》、《三打祝家庄》等，改作新书目说唱。凤阳、全椒等地，原来就有说新书的传统；洪自成编创的《西安和蒋》、胡朝文编创的《巧夺赵家圩》都恢复了演唱。胡朝文新编长篇《凤阳山下鱼水情》、《花烛之夜》，短篇《看戏》、《拦车》、《小两口磨牙》等，深得听众喜爱。安庆市的江子英、何永年、何秀卿(女)等近十位鼓书艺人，也组成曲艺小组演唱。当涂县的杨世山、杨延朝等和合肥的甘华福、刘正先等艺人，成立了曲艺小组，并积极演唱反映现代生活的新书目。同时，不少艺人自筹资金，搭建简易书棚，改变长期明地设摊演唱的状况。如1954年当涂的杨世山，于城关夫子庙一侧建草屋书场数间，取名“百花曲艺厅”。全椒的顾凤山，邀数人集资，建“花园书棚”于城西吴家花园中。这些书棚，除供本地艺人演唱外，也为外地艺人提供演

唱条件。艺人自建书棚，成为一时的风气。

此外，全省各地自动建立曲艺组织，也成时尚。如无为老艺人侯永胜，组织其门徒李道才、张长发、杨满台等十数人成立曲艺小组，研究演唱技艺，广结艺友，交流经验，颇有声誉和影响。再如何义仓、李治佳等，皆组织了曲艺小组。合肥成立了曲艺团，鼓书艺人甘华福任副团长，由他倡议，将全省名称不统一的大鼓书，统一定名为“安徽大鼓”。

1958 年，安徽省文化局在蚌埠举办了第一届曲艺观摩演出大会，全省大鼓艺人积极参加，合肥甘华福演唱安徽大鼓《新事新办》，获一等奖。他不仅对唱腔进行了改革，还改坐唱为站唱，扩大表演活动范围。无为的何义仓、太和的魏忠修、安庆的何秀卿、芜湖市的任宗年、马鞍山市的杨世山，参加演出了《桃园结义》、《送水泥》(后改名《双赶车》)、《程老汉勤俭持家》、《邱少云》、《醉打蒋门神》等，分别获奖。观摩演出大会结束后，获奖的安徽大鼓艺人，分赴全省各地进行演出，进一步促进了安徽大鼓艺术的发展。从 1959 年到 1965 年，安徽大鼓演出在全省形成高峰，各地新人辈出。颍上老艺人李家生收徒二十四人，知名者有白维尧、王少斋等。其时，无为的曹本山、赵显卿，淮北的张焕舟、张焕九，铜陵市的吕植青、孙福军，皖东的李家启、陆焕文，无为的杨益怀、何先德，都是以演唱新书为主。他们和新文艺工作者共同改编了《敌后武工队》、《桥隆飚》、《红灯记》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》等，作为经常演出的书目，以传统书目中赞、赋等形式，创作出新的赞、赋，插入书中，灵活运用，以增加新书目的传统特色。并把传统表演中的手、眼、身、法、步加以改革，运用在新书目中，力求塑造新的英雄人物形象。还把京剧《雏凤凌空》改编为《杨排风》演唱。并创作新书目《陈玉成》等。在此期间，一些老艺人也不甘落后，如合肥鼓书艺人刘正先，将其整理后的《月唐传》，录制磁带，提供给同行学习演唱。全椒县八十高龄的郭友道，深入边远山区，为村民说新书。淮北老艺人李家生、高幼林，协助建立曲艺协会，随时将好人好事编成新书目，提供同行演唱，起到宣传效果。

1966 年 6 月，全省安徽大鼓艺人，开始受到“文化大革命”的冲击。合肥市曲艺团停止活动，不久解体；老艺人甘华福、刘正先等下放长丰县从事农业生产。马鞍山市鼓书艺人杨世山等，被勒令停止说唱，他所建的百花曲艺厅，被禁止演出。皖东鼓书艺人王家珍，因演唱传统书目而被批判。全省安徽大鼓的艺术活动一时之间偃旗息鼓，万马齐喑。

1978 年，鼓书艺人重新走进书场。下放艺人纷纷返回，由各地文化主管部门安排将被解散的曲艺团、队、组恢复了建制。各书场、游艺园、书棚、曲艺厅等的演出场所，恢复活动。各地曲艺协会也先后恢复。由于全省各级文化主管部门对曲艺工作重视，积极培养安徽大鼓人材，组织安徽大鼓艺人演唱，帮助他们整理传统书目和创作现代书目，从而使安徽大鼓艺术又繁荣发展起来。例如萧县文化局，曾邀请安徽大鼓艺人李元同、弦师王福运、郭昭军等，共同研究如何创新问题，并提出三点改革方案：一是吸收较多的青年女子学艺演唱；二是增加以三弦为主的伴奏乐器；三是以传统唱腔为基础，吸收地方戏曲、民间小曲来丰

富安徽大鼓的唱腔音乐。根据这三点改革方案创作演唱了《耿老汉打铃》、《撅烟袋》、《看病》、《偷狗》、《吹猪》等,由女演员陈凤英、武湘萍等,先后巡回试演于合肥、六安、滁县,以及沿江各地。又多次参加省、地、市的曲艺调演,受到群众欢迎。经过这种改革后演唱的安徽大鼓曲目,被称为“带弦大鼓”。

中国共产党第十一届三中全会以后,安徽大鼓的艺术活动进一步得到发展;如安徽大鼓艺人李治佳,参加巢湖地区曲艺调演,说唱《两个老妈妈》,获演出奖;王庆海参加安徽省曲艺调演,说唱《姑嫂间》,获新编曲目奖。马鞍山市曲艺队恢复以后 ,仍由安徽大鼓艺人杨世山、张天顺担任正、副队长,他们活跃于江南各城乡,并到江苏省丹阳一带演出。各地安徽大鼓艺人,除说唱新书目外,又恢复演唱一批传统书目,如《飞龙传》、《说唐》、《天宝图》、《地宝图》、《九侠五义》等。此时,杨世山被推选为安徽省曲艺家协会理事。停演已久的百花曲艺厅,也恢复了演出活动,仍由杨世山管理。无为县安徽大鼓艺人周复年编演《十劝禁赌》等书目,受到当地文化部门重视和推广,电台播出 ,各地文化馆、站印成小册子,作为宣传材料发行,成为 1980 年春节期间,皖中安徽大鼓艺人普遍演唱的书目之一。同年 10 月,安徽大鼓艺人杨益怀,在合肥说唱传统书目《韩湘子讨封》、《戏牡丹》等,由合肥金像公司录制磁带销售。杨益怀对安徽大鼓的演唱形式,作了试验性的改革,即改单人说唱为双人对唱,不时地穿插一问一答,一唱一和。后又改为三人说唱和四人说唱。如:杨桂英、杨玉珍的双人大鼓《武松打虎》、《红灯记》;王庆海、谢清如等的三人大鼓《焦裕禄访贫问苦》;张求根、马立奎、汪著水、王庭年的四人大鼓《智取威虎山》等,因形式新颖,听众欢迎。至八十年代初期,安徽大鼓逐渐衰落,不少艺人弃艺行商。尽管如此,全省各地如合肥的老艺人刘正先;无为的李治佳、何先德;含山的时泽雨等,乞今仍坚持说书,从事演唱活动。曲艺界称赞他们为“锲而不舍”的说书人。

安徽评书　　又称评词、评话,流行皖北、皖中、皖南各地。

清末民初,皖北、皖中、皖南三个区域已有评书流行。流行于淮北者称“北派”。清光绪二十年以前的老一辈艺人,无法查考。民国初年,知名评书艺人,有颍上的李瑞生,阜阳的康亚东,他们皆出身富裕家庭,有较高的文化教养。如李瑞生,少时人称他是挥金如土的“浪荡公子”,至民国七年(1918),他二十岁时因家财荡尽,便开始以说评书为生。他读过不少古典书籍,精通诗词,以亲身的体会,经常编些讽喻官僚、士绅,嘲弄时世的短篇书目评说。他说评书的一大特点是不说传统书目,只说自己编的新书,如《七十二陈家》、《吴玉桥拍棺材》、《蔡锷起义》、《闯王起义》、《花英》等十数部。因他书目多是自编的,内容清新,修词精巧,在当时曲艺界属书艺别具一格者。康亚东说书是约在民国十年以后,他在兄弟中排行第八,人称“康八”。康八幼读诗书,精通古典文学,家道衰微后下海说评书,常说演于涡阳、蒙城、亳州等地,代表性书目为《黄三太》,可说半年以上。他说书,开场总是吟一则感世诗词,然后才说正书;他介绍书中人物,细致入微,讲究一气呵成,说到情节紧张处,反而

节奏缓慢。当逐句加快时，声调由低到高，像流水滚滚而下。有时又在情节紧张中，忽然插入其他话题，如小小的风趣故事、笑话等，转个弯子后，再回到原来所说的正书情节中。所以听众说，康亚东说书，东拉西扯，自然成趣，熟悉他的听众习以为常，十分喜爱。

民国二十八年(1939)，阜阳一带又出现一位名声较大的评书艺人周金鹏，人称"周老转"。他毕业于金陵大学外语系，出校后受聘担任教学工作，后辞职学艺，代师收徒，拜评书艺人"小汉口"为师。他除了说传统书目《大红袍》、《三侠剑》外，主要依据古典名著，如《西游记》、《水浒传》、《红楼梦》等，改编为评书演出，还从"三言"、"二拍"中选取情节动人的故事，加以评说，又编说《民国演义》，大多书目均与众不同。他说书文词典雅、流畅，夹议、夹评、夹释，又旁征博引，知识广泛，为听众中的知识分子所乐道。

二十世纪三十年代初期，界首一带的吴申栋和庞林甫等，他们都在说《穆桂英招亲》一书中，恰当地运用扇子和眼神，细致入微地表达书中人物的心理活动和情感变化。吴申栋在说到杨宗保时，又以"贯口"白描，运用扇子忽开忽合，忽左忽右，及运用单马步、片马步等，洒脱自如，描画出一个将门之子的英勇形象。说到穆桂英，语似潺潺流水，情似柔柔月光，羞爱交织。又加以合扇托腮，描写少女相思的内心世界。忽然他"啪"的一声，醒木击案，转瞬之间画出穆桂英的圆睁杏眼，单手托剑，又把民间传说中的穆桂英的雄姿英态，表现得淋漓尽致。皖北曲艺界称他是评书的"帅派状元"。又有评书艺人庞林甫，人称书艺界"怪派"；他生得眼小、鼻大，令人有滑稽之感。逢人面带三分戏。他说评书口齿清爽，发音脆亮悦耳。评说《三打白骨精》，刚开书便来个猴味。他那会动弹的鼻子，往往逗得听众捧腹大笑。他的扇子功夫特别好，人称"一把扇"。他表说白骨精变送饭女，又变老太婆时，皆是以扇遮面，躲闪恣态，妖气十足。当打白骨精时，以扇代棒、代剑，打斗刺杀，运用自如。界首还有荣全玉，他自八岁学艺，十六岁即能说长篇《三侠剑》、《小武义》等书目。在长时间的说书中，深知书目情节中有不合理部分，便自己动手整理、改编，力求出新，因此他每到一处说评书，听众总是满座。他们培育下一代知名者有石玉春、孟志君、章元林、姜卧龙、李天德等，经常表演于淮河南北沿岸一带地方，使淮北评书盛极一时。

皖中评书，从淮北流来，盛行于民国初年。当时和县、含山、巢县一带，知名艺人有杨殿臣、刘光巨等人。杨殿臣出身粮商，幼读诗书，成年时挥金如土，弄得家贫如洗，便投入曲艺界拜张黑虎为师，他说《三国演义》、《红楼梦》、《官场现形记》等，以通俗语言评说，听众易懂；他说《七剑十三侠》、《济公传》等，能化俗为雅，章句流畅。他开始说于沿江的和县、含山、巢湖等地，后到芜湖大花园、南京夫子庙、上海徐家汇、合肥包公祠等大中城市书场。书场时常客满，不仅有慕名听书的听客，而且有来学习书艺的听客，和暗中偷学书艺的"剽客"。至于他留下的食客，皆是同行，吃住三五日，资助钱财后送行。他说书最拿手的是《三侠剑》，说到剑主胜英发镖，口念"三支金镖在绿林，甩头一子镇乾坤"，"咻咻咻……"以口技作发镖之声，以形态作甩镖姿势，听众称其"赛胜英"。说《济公传》时，他手执破扇一溜烟

走动，口念“俺勒嘛啊咪哼赤令哈”九字真言，声腔颠怪，摹态逼真，故又有“活济公”之誉。他收徒四十多人，其中被听众 称“四大名旦”的葛文生、刘增道、汪定、吴少林，是沿江一带很有名气的安徽评书艺人。

含山刘光巨在民国二十年(1931)前后，活动于巢湖一带。他说书强调声调摹拟，以典型的形态和声音描写人物。他说闺阁小姐慢条斯理，说堂上夫人有气无力，说沙场英雄叱咤风云，说奸雄谋士阴阳怪气。再辅以各种不同的形态手势，人物随声而出，随形而现。听众因为他说书有别于其他艺人，称之为“刘派”。他还特别强调语言的重要性，常说：话多了拖沓，说少了语言不够味，讲岔了事物走了形，要稳、准、精彩，恰到好处。其子刘生，继承父业，名传江北，人称“父子班”。

皖东安徽评书艺人有齐礼谦、邓广义、徐长福等。齐礼谦是泗县人，因淮河发大水，逃荒到滁州。他说书多用群众熟悉的语言，朴素简洁。因曾在民间戏曲班唱戏，便把戏曲中生、旦、净、丑各行当表演艺术，运用到评书来，颇受听众欢迎。邓广义和徐长福，都比较年轻，他二人各有拿手书目。又都是全椒人。邓擅说《绣球山》，徐则擅说《海州七侠》。全椒盛行茶馆说书，两人一在吴家花园，一在洪桥说对台书，暗中较劲但都能客满。邓幼时曾练过武术，书中剑客侠士，比武斗剑，他都能一招一势摹拟比划，制造声势。徐则擅长说功，描写平民遭害，妻离子散，制造悲惨场面以情动人，衬出侠人义士的正义行为。两人都善于设“书扣”，置“悬念”，一个危机连着一个危机，听众爱听，而且不得不听。在皖东艺人中，提起他们两人，几乎人人皆知。

合肥为皖中的中心地带，成为南北评书艺人来往说书的一大聚处。如六安一带评书艺人有刘教林、马伯良、吴月波等，芜湖等地评书艺人周凤鸣、解永华、张奉林等，滁州的评书艺人潘庆武、王宝珍、程诚等，以及蚌埠的桑元仁等，都是在曲艺界很有影响的评书艺人，他们先后来合肥，在城隍庙、文昌宫、凤凰桥木滩、合肥学府、北门洪桥、城南游艺园等书场说书，其各人说书时间，有长有短，时来时去，惟吴月波长期留住。合肥听众，皆喜武打书目，凡来者不论擅长“武口”或“文口”艺人，要取得听众欢迎，必改说武打书目，将师传故事“梗概”，加以整理，自撰“瓢子”，以求有声有色。因此，凡来合肥说书的艺人，多是高手，各显及时编创“瓢子”的才能。“瓢子”撰得高明的，一部书可说上一年，听众还依依不舍，撰得不好的，至多一至三月即离去。又因各人自撰“瓢子”，也就产生所说书的内容，各不相同，听众尤感新鲜，即使重复书目，也百听不厌。

皖南的评书以芜湖、马鞍山、铜官山三市为主。或称“南派”。艺人称南派评书，重在“评”、“词”二字。所谓“评”，即是说书人以丰富的生活知识，对书中事物细致的想象而加以评析，达到近情入理的讲解，让听众品味。所谓“词”，即是讲究词藻充实文雅，表达准确，不以话代词，不以俗代雅。所以说书人要在“评”和“词”上下功夫。同时，南派也讲究扇子的运用，但与北派扇子有所不同。南派扇子，讲究书中人物特定的个性运用。什么人就扇什

么扇，扇什么地方，一点不能马虎。如：文扇胸、武扇肚，僧扇衣领媒扇肩，当差扇袖、奸小扇在脸面前。扇子开与合、动与不动，不得半点马虎，因为它在说书人手里，可当作书中战争的各类兵器使用，又可当姑娘的梳子，裁缝的尺子，厨师的铲子，农夫的担子等，都要恰到好处的运用。说书时，还讲究“稳”和“板”。所谓“稳”，即不要说得时好，时坏，忽而严谨，忽而马虎。要稳如泰山，始终如一。所谓“板”，即是“板板六十四，丁对丁，卯对卯”，如说三个月的《济公传》，每到一处说完时，不得多一场，也不得少一场。艺人还说，南派说评书所用道具，除一桌一凳、一方木、一把折扇外，又多一长杆旱烟袋或长竹棍，以作说到战场时，比作刀、枪使用。皖南各地评书艺人不少，如徽州的许林一、童醒民（原合肥人）等，宣州的沈光禄、张孝忠等，太平府（当涂县与马鞍山市）的张天顺、汪定远、张贺民、解永华等，芜湖市的张奉林、周凤鸣、宋宗德等，铜陵县（铜官山）的施俊、潘桃李、梁廷义等。许林一于光绪三十年（1904）前后，即说书于徽州渔梁镇的沿河书场。他自幼学艺，但出生于书香门第，家学渊远，所说书目多为《三国演义》、《红楼梦》、“三言”、“二拍”、《聊斋》之类。受到文化人欢迎，商贾喜爱；有时富人包场，迎宾待客，预约书目，另加酬金。他说书足不出街，名声却随商船远播。芜湖知名艺人张奉林、周凤鸣等，书艺也是名传江南。张奉林以《大红袍》为代表书目。他一生花去大半时间，研究、走访、拜师，听取对《大红袍》的意见，后重新整理，精益求精，使情节紧凑、连贯，更加生动的引人入胜。周凤鸣代表书目为《三盗九龙杯》和《济公传》。他说《济公传》，常带酒上场，三分醉态，七分口白，斜身、眯眼、歪嘴、偏头、摇扇，干咳一声，一个想象中的活济公展现在听众眼前。他说《三盗九龙杯》吸收相声、口技的表现技法，以塑造杨香武的机警、灵活、风趣、诙谐的性格。铜陵知名艺人有潘桃李、施俊。以施俊为首，自筹资金建造书棚一座，他和潘桃李在此书棚说的多是风趣的书目。如《济公传》、《儒林外史》、《官场现形记》等。为了适合厂、矿工人时聚时散的特点，便把一部长篇书目的故事摘出，编成独立成章的短篇，每个短篇可说一场，之间没有连续性，颇受工人们的欢迎。

中华人民共和国成立后，由于政府十分重视曲艺艺术的发展，许多书艺超群的安徽评书艺人有了发挥自己才能的机会，他们先后进入大城市说书，促成了安徽评书在全省的逐渐兴起。

1950 年，安徽评书艺人周凤鸣带头在芜湖大花园建棚说书，其他曲种艺人，纷纷仿效。张奉林除说评书外，还参与了芜湖曲艺工会的组织工作，并被选为第一届曲艺工会主席。在此期间，周凤鸣又带头集资建成一座既可说书，又能住宿的较大书场，不仅供本地艺人演出，还成为外地流动艺人的演唱场所。铜陵的潘桃李、施俊等则组织曲艺小组，由施俊担任组长。马鞍山市的白尚义、梁廷文、张天顺、张贺民、汪定远等，也自筹资金，建成草木结构的书场数间，全市艺人，轮流在此说书。

1958 年至 1965 年期间，全省各地艺人，先后参加所在地的曲艺组织。这些组织有计

划地发展说新书。如界首，以评书艺人荣金玉为首提倡说新书，他以《林海雪原》参加安徽省第一届曲艺观摩演出 大会，获演出二等奖。皖中杨殿臣，带头说新书，他把小说《红岩》、《福山游击战》等书，加以重新修改，适合自己的演唱。马鞍山市老艺人张天顺，培养后辈评书艺人较多，并组成曲艺队说新书，自编自演以农村新人新事为内容的书目。芜湖市的王少襄、张智、张华等创编了《满堂红》、《全家福》、《江汉英烈传》等中长篇书，由王少襄、张奉林等演出。

"文化大革命"期间，各地安徽评书艺人奉命停止演出，不少艺人失业或另谋他业。淮北和宿县各地安徽评书艺人则改编当时流行的样板戏，如《红灯记》、《智取威武山》、《杜鹃山》等试行演出，这样，勉强解决了不少安徽评书艺人的生活。七十年代末，各曲艺团体先后恢复，曲艺协会也开始工作，安徽评书艺人重登书坛，如铜陵的施俊，屯溪的童醒民，芜湖的张奉林等，除说新书外，还把他们拿手的传统书目《水浒传》、《大红袍》等重新整理与听众见面。萧县的安徽评书艺人冯家文，将十余年边说边创的《五凤朝阳刀》与人合作重新整理后，恢复说演。这部约二百多万字的《五凤朝阳刀》分八部先后由河北、安徽、黑龙江等省的文艺出版社出版。冯家文与人合作整理的另一部长篇评书《独臂武松》也随后出版。亳州的安徽评书艺人洪天作将自编的长篇评书《老五虎》，作了记录整理。各地还创编了一批中、短篇书目，如屯溪市的《江姐上船》，滁州市的《C——3 梦》等。同时，还出现了一些业余学说安徽评书的工人、农民，如屯溪市的胡茂贵、吴大林，太平县的林瑞森、周焕章、孙同琴，他们不但说短篇书目，而且还把《红灯记》、《沙家滨》等京戏剧目，改成安徽评书演出。其中有的人已成为专业演员，经常"送书到家"，流动在山村农舍。

门　歌　亦名锣鼓书，流行于皖西、皖中、皖东各地。

门歌形成年代，据项为先等老艺人回忆：约于清嘉道年间，时有名唤张连成一家，用一锣一鼓作伴奏，游乡串村，挨户沿门，以唱曲来乞讨食物，因称"门歌"。演唱内容，多由演唱者望风采柳，触景生情而临时编词。唱词以十字句为主，但演唱者可随意增减。多者一句可长达二十字，非常自由。门歌发展到广场演出后，始有编演故事出现，被称为锣鼓书。此种演唱为张连成的弟子陈学方、林元明等人所擅长。他们对唱腔、唱词和表演进行了改革，如在原来上下句的基础上，增加了连词、叠句，以使更好地表达人物的思想感情。他们在六安一带演唱时，还在开唱前增加"三把刀"的表演，以吸引观众。所谓"三把刀"，就是艺人将三把带柄的小刀轮番向空中抛接，在抛接时，做出一些高难度的动作。小刀长约二十二厘米，刀柄末端穿有一串铁环，抛时铁环互撞，发出有节奏的响声，艺人即按此节奏而唱。还有艺人改三把小刀为三把镰刀或三只火球（称"火流星"），以增加表演难度。由于此种抛刀，纯属杂耍，对演唱可有可无，且有一定的难度，所以后来艺人舍此而仍以敲锣击鼓演唱，到二十世纪三十年代，这种耍刀技艺便失传了。

民国二十年(1931),出现了一批门歌说唱者,如王业明、王本银等人,他们以一人或二人敲锣鼓演唱。演唱者以绳索系鼓于小腹前,左手拎锣接近鼓面,右手握槌,先锣后鼓,或先鼓后锣敲下去,叫做“一槌两击”。不论是引唱、过门、结尾等,皆用锣鼓作结。锣鼓点的敲法虽各有不同,但大多相近。六安、合肥、巢湖等地,基本敲法是: 咚咚 匡 | 咚咚 匡 | 咚咚 咚匡 | 咚 匡 | 咚咚 匡 |。寿县一带敲法是:匡咚 匡咚 | 匡 咚咚 | 咚匡 咚匡 | 咚咚 匡 ‖。如果演唱者是两人,各执锣鼓乐器,都以敲鼓者主唱,敲锣者帮唱。在广场演唱长篇故事,演唱者或坐、或站、或走场,往往将锣槌作道具使用,以摹拟刀枪等各种物件。

门歌演唱的书目,除沿门乞讨演唱的内容多是“望风采柳”的短小篇目外,在广场演唱多为长篇,主要有《白玉楼讨饭》、《白灯记》、《休丁香》、《等郎姐》、《开棺记》、《玉带记》、《卖花记》、《手巾记》、《合同记》、《杜十娘》、《绣鞋记》、《月唐传》、《双荷记》、《梁祝姻缘》、《玉杯记》等。另有一些短篇书目内容以说唱时事为主,如《革命歌》(孙中山闹革命)、《万三姐打奉军》等。反映共产党领导的革命活动的书目早期有《瓦埠暴动》、《雇工歌》、《兵变歌》。抗日战争时期有《跑反歌》、《盼望新四军来得救》等,这些大多都是艺人自编自唱的。它具有浓厚的地方特色,皆用口语,通俗易懂,流传广泛。但也因为是口头传唱,没有文字留传下来。

门歌唱段分“书头”、“正书”、“书尾”三部分;所谓“书头”,一般只四言八句,简要介绍故事内容,或制造悬念,凝聚听众的注意力,以便引出正书的演唱来。其固定词是:“敲起锣鼓开了腔,各位明公(或先生,中华人民共和国成立后改称同志)听端详,今天不说那回事,单唱……(报出书目名称)”从而引出正书内容。正书根据内容情节,又分出若干回、段,每段的故事梗概,由艺人在演唱时即兴编词,能简、能繁,一般都处理得繁简恰当。不过在书头演唱结尾,正书回、段演唱结尾,或全书结尾时,都必须加半句词作唱的了结。如书头结尾加半句是“唱起来啦!”作为书头结束,正书开始;正书每段结尾加半句,乃据唱段内容而定,有的赞扬,有的讽喻,有的逗趣,有的惊诧,是演唱者对书中人物、事件等,作一些主观评价。有的艺人还重唱尾句后所加的半句,加深听众印象。类似这种唱半句的尾词,艺人非常重视,总是花心血去锤炼而成。往往一语概括全貌,或道破主题,引人深思,起到画龙点睛的作用。这半句词更多是运用方言土语,如三字的半句“快活啦!”、“砸蛋啦!”、“怎搞渺?”、“乖乖呀!”等,当地听众听到自己在生活中常说的浑话在书中出现时,反



映总是十分强烈，以至回味无穷。门歌所用的唱腔，是当地流行的民歌小曲，旋律简朴，唱腔单一，适宜叙事。

中华人民共和国成立后，门歌从内容到形式都有不同程度的发展。皖西的门歌演唱者汪宏云等，是新中国成立后第一代门歌的继承人。1954 年，他们以演唱门歌，参加六安县举办的青年业余文艺观摩演出大会。形式为一男一女对唱、合唱，从此，门歌走上舞台。同年，又参加六安地区文艺调演。

门歌在全省有影响的演唱者有肥东县的殷光兰，她能自己编词、编曲。如《毛主席送我上讲台》等，影响较大。《毛主席送我上讲台》是叙述她自己如何由一个童养媳成为一个人民的歌手的经历。唱词充满对毛主席的感激之情。安徽大学曾聘请她讲述创作过程，以及对新作品的体会和经验。1978 年，为迎接全省曲艺调演，六安县再次对门歌进行创新，他们改原用一锣一鼓的伴奏，为小乐队伴奏，并以边歌边舞的形式演唱。

八十年代初期，一些农村在逢年过节时，有门歌艺人演唱，一连数日不止。门歌的乐队又增加了西洋乐器，如小提琴、电子琴，以及管乐，进一步丰富了门歌乐队的表现力。

端　鼓　　流行于淮河沿岸以及女山湖、洪泽湖、七里湖一带。

据老艺人宋德书、潘国平口述，祖辈相传：端鼓之名源于唐贞观年间，太宗举办以唐僧主持的“水陆大会”，击鼓演唱，超度亡魂，降福人间为内容的唱词。太宗称善，御准为一种宗教演唱形式。流入民间后，名之曰“端鼓”。后因渔人爱唱，又称“渔鼓”。它的曲目，起初仅有《唐王游地府》，但仍没有离开“祭祀”形式。

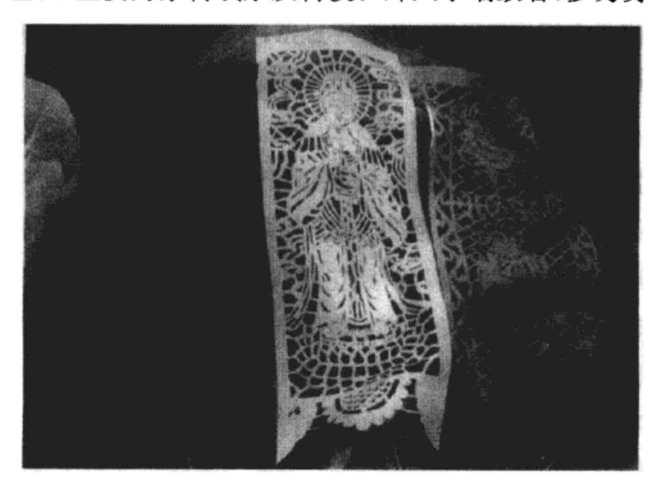
明代末年，有端鼓艺人贺从友等，吸收弹词曲本，如《大头和尚戏翠柳》、《刘文龙赶考》、《魏九郎闹海》等，始有完整的故事流传。其唱腔，从来没有固定曲谱，只有口传鼓牌，如〔开场〕、〔老三棒〕、〔白鹤亮翅〕三种。艺人说〔开场〕点鼓不宜过多，多则累赘烦人；〔老三棒〕演奏时，有女腔伴唱；〔白鹤亮翅〕演奏时，有男腔伴唱。鼓手要掌握轻、重、缓、急的节拍，以达到人物情感的渲染。伴奏乐器，没有管弦，只有“端鼓”，艺人谓之“端子”，由鼓面与鼓柄组成。鼓框用十毫米粗细的铁条圈成，上绷羊皮鼓面，直径约三百毫米；鼓柄上开口嵌接鼓面，下系小铁环，环穿小铁片。击鼓声，铁片互相撞击，发出响声，以助演唱。击鼓者皆为男性，故事中女性人物皆由男性扮演，用假嗓，头戴缠巾，或拖假辫，用以区别男女不同角色。男角头戴纸冠，为莲花状，上绘有佛祖脸形，又称“面具冠”或“凶神把子”。生、旦、净、末、丑行，均以面具造型加以区别。衣着不讲究，演唱者大多着以常服。据老艺人宋德书口述：至清代，其演唱形式并无改变。至民国初年，由十人以上坐唱，改为二至七八人坐唱。小型的一般为二至三四人。表演者一人兼唱数角，既是演唱者，又是鼓手。大型表演七人至十二人；三四人专司鼓，余皆扮演固定角色。这样，表演与司鼓，用不着上下场匆匆忙忙地替换角色。平常演唱的端鼓，自开场始，大多通宵达旦。如到深夜，听众离去，邀请艺人的东家，也要挽留数人陪端鼓艺人演唱到天明。端鼓的演技，讲究翻、滚、腾、跳，以传神情；表

演技巧高明者，在同行中，惯称“怪角子”；凡称得起怪角子的，往往在艺人聚集时，被推选为班首，凡班内演出事宜，皆由他安排，与邀班演唱的东家商量演出准备工作和酬金。鼓手也讲究敲鼓时摆出各种优美姿态。如左拇指在上，掌心向内握柄，右手中、食指在下，拇指在上，紧夹鼓条一端，持鼓面朝胸部活动，右手持鼓条敲击鼓面；这样，通过敲鼓形成各种架势，带出各种人物行动与感情，以求与演唱者融合成一体。

民国年间，端鼓仍无职业班社，潘国平等艺人演出，大多是自唱自娱。如遇有东家邀请演唱时，方临时组班，唱完即散。演出不计报酬，东家给多少皆可。如遇贫穷人家请唱，可以免费。

端鼓活动，多在春天或冬季农闲时节。此时，地方人家，习惯邀请端鼓班社，为其进行“许愿”、“还愿”、“祭祖”、“超度亡魂”等活动。常因端鼓演唱内容枯燥，而加演《张强荣打嫁妆》、《休丁香》等故事性强的曲本，用以吸引观众。久而久之，便有专门邀请演唱故事的演出，唱的皆是长篇书目。其后，有宗族编修宗谱，完成之日，亦邀请端鼓班演唱，内容多为歌功颂德，吉祥如意的曲目，同时还必须加演有故事性的书目，以满足听众要求。

端鼓向无师传，无门派，无专门组织，主要为家传或亲友传授。外人学端鼓者，多为身患大病，久治不愈，父母许愿“唱端鼓”，病愈后即从事端鼓演唱活动。



据端鼓老艺人口碑，端鼓传入嘉山县津里乡，约于民国二十五年(1936)前后。传入后即在渔民中发展，演唱者多为渔民，故当地又称“渔鼓”。渔民在劳动之余，常击鼓歌唱以自娱。老艺人潘国平、宋德书均为津里乡人，是端鼓一代的老唱家。

中华人民共和国成立后，政府号召挖掘民间艺术遗产，津里公社业余剧团于1958年，在挖掘民间艺术时，发现端鼓演出形式和书目《大头和尚戏翠柳》，经过整理加工，参加了嘉山县农村业余文艺会演；其后又被选拔参加滁州地区（今之滁州市）举办的民间歌舞会演。据端鼓老艺人潘国平回忆说：参加滁县地区会演时，恢复了原有的端鼓演唱形式和舞台装置，特别是舞台装置，具有浓厚的民间特色，至今仍保留原样。

凤阳花鼓　又名“花鼓小锣”、“凤阳三花”（即花鼓灯、卫调花鼓戏、双条鼓）。流行于淮北、皖东，逐渐流遍全国。

作为民间歌舞的凤阳花鼓起源于明代，以凤阳县小溪河、燃灯寺一带的民间秧歌、小曲为基础而形成。其曲调中具有代表性的，有〔凤阳曲〕、〔凤阳歌〕。大凡凤阳县的群众多

会打双条鼓，唱〔凤阳歌〕，燃灯寺地方尤甚。农闲则唱，农忙则止，多为业余自唱自娱。

洪武初年，朱元璋见凤阳地方农民贫困，曾一度动员群众开荒，多种植谷物和经济作物，如桑、麻之类，以增加收入。但实施不久便终止。凤阳一带百姓，每遇大旱之年，只好背井离乡，身背花鼓，唱〔凤阳歌〕卖唱求食。唱词中有对朱洪武当皇帝给百姓带来饥荒的不满的唱词。他们唱道："说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒……"此曲传布甚广，妇孺皆知。

凤阳花鼓在沿淮一带兴起后，由于怀远一带地方建制为卫，俗称"长淮卫"（明朝规定军旅五千六百人为一卫），当地群众将凤阳花鼓唱曲改称"卫调"。但其他各地仍称凤阳花鼓，其演唱为敲击一锣一鼓，沿门卖唱乞食。

明末清初，凤阳花鼓影响日盛，许多外省的地方戏受到它的影响。乾隆年间有艺人叫彩凤的，专以凤阳花鼓艺人生活为内容，编演花鼓戏，称《打花鼓》。《缀白裘》六集中载有此剧，虽划为安庆〔梆子腔〕戏剧一类，但其表演形式仍然是一锣一鼓，二人对唱〔凤阳歌〕、〔凤阳曲〕的歌舞形式。当时凤阳花鼓没有职业性的班社，除了姐妹、姑嫂组对到外地卖唱外，一般也在春节、元宵节或端午节等节日期间，于乡村庙会或麦场上，摆上一桌一凳开锣演唱自娱。在凤阳，以淮河为界，分南、北乡花鼓。南乡花鼓流行于凤阳府大庙、叹儿湾、燃灯寺一带；北乡花鼓活动于凤阳、五河、怀远、蚌埠一带，称〔卫调〕。

同光年间，凤阳花鼓的唱腔，由谷老三、贺胜等艺人将〔凤阳歌〕、〔凤阳曲〕发展为板腔体，有〔起板〕、〔数板〕、〔五字紧〕、〔十字韵〕、〔卷帘子〕、〔松紧口〕等曲调。唱词以七字、十字组成。上、下句皆用韵合辙，上句用仄声，下句用平声，一韵到底，艺人称"清口"。如把"人辰"与"宫身"混用，叫"插花韵"，亦称"浑口"。伴奏不用丝弦，仍以锣鼓相衬。吸收沿淮流行之花鼓灯，男角叫"鼓架子"，做顶人、叠罗汉等动作（还有"小鼓架子"，以筋斗见长）；女角头顶红布扎成的彩球，身系一条彩绸，手执丝巾、彩扇，翩翩起舞。舞后，以女角（兰花）主唱，鼓架子翻舞。所唱内容由抒情小曲发展为叙唱故事，称"花鼓说唱"。清末民初时，知名的凤阳花鼓艺人有陈广仁，他嗓音嘹亮，吐字清楚，能一口气唱一百多句，人称其为"金嗓子"。他的拿手曲目有《杨姑娘上吊》等。怀远县的汲新河，是一位出色的编唱者，他出口成章，唱词语言通俗、生动风趣。所编唱的《掏黄鳝》、《打小疯狗》、《跑水反》等，成为凤阳花鼓传唱的曲目。



民国时期，凤阳花鼓为上海的百代、得胜、蓓开、大中华、胜利诸唱片公司录制唱片发行。计有唱曲一百多种，其主要曲目有《好一朵茉莉花》、《凤阳歌》、《十送郎》、《要饭歌》、《十杯酒》等；长篇曲目有《杨姑

娘上吊》、《王三姐赶集》、《嫌贫爱富》等。《杨姑娘上吊》可唱一小时，影响较大。

中华人民共和国成立后，凤阳花鼓中的双条鼓有了很大发展。1955 年，由袁德农、章孟和整理加工的《王三姐赶集》，唱词全部新写，歌、舞、打各种技艺精益求精；在歌唱方面，分为一人独唱，众人帮腔；此节目于 1959 年 1 月 11 日，由滁县专区代表队欧家林、刘明英、邓泽菊排演，参加安徽省工农青年业余文艺观摩会演，并获奖。其后，该节目曾被选送北京，在怀仁堂演出。同年，舞蹈演员戴爱莲率青年演员来凤阳、蚌埠学习凤阳花鼓艺术，相互交流经验。1964 年，安徽省文工团创作表演《双条鼓儿敲起来》，参加"上海之春"音乐会，获演唱一等奖。上海音乐学院将它编成教材，列入课程教学。

1978 年，凤阳县文艺工作者，创作双条鼓《洪武还乡》，参加安徽省曲艺调演获奖；后又创作双条鼓《丹凤朝阳》，参加安徽省文艺调演，获奖，成为优秀节目。

小鼓书　流行于枞阳、无为、庐江，以及东至、贵池等地。

清代光绪年间，有农民王小牛善唱，他常以地方小调编唱一些故事，流动演唱于枞阳白云溪一带。后又吸收安徽大鼓唱法，到桐城、庐江、无为一带演唱，因敲打小鼓(以毛竹根部切节制成)说唱，听众称"小鼓书"，从此得名。王小牛收徒陈金南(人称"小胯子")。他继承其师技艺，苦练本领，青出于蓝，胜过其师。陈金南演唱皆是与民同乐，不求报酬。至民国十九年(1930)，王小牛因家遭火灾所致，生活贫困，便以演唱小鼓书谋生。初至庐江黄泥河，演唱一个通宵获酬金大米数斗，从此由业余转为职业演唱。王小牛因有文化，不仅口齿伶俐，吐字清晰，嗓音亮脆，而且能说会道，幽默风趣，颇受听众喜爱。他凭藉自己的文化知识，精心研究地方民歌小调、山歌、秧歌，再创新腔。并增加小云锣、牙板，随小鼓伴奏，使小鼓书的唱腔艺术益加丰富多彩，影响也日益扩大。

中华人民共和国成立后，陈金南将书艺传授其子陈来友。由于父子共同努力，使小鼓书说唱更臻完善。当地曲艺界称陈来友为小鼓书第三代传人。二十世纪六十年代以后，又有女演员王桂珍等参加说唱。

小鼓书有说有唱，唱腔音乐较丰富，唱腔讲究旋律、韵味。腔不分男女，调则分阴、阳(高低、轻重之意)。阴调属单曲体，多用于短篇书目和长篇书目的书帽(开书前所说的小小趣事)；阳调不拘于四句体结构，也不拘于长短句，常用重复的"垛子"(叠板)句，节奏自由灵活，适应于长篇书目演唱。小鼓书有"三唱七说"之谓。说白有"说"、"道"两种："说"是以说书人口气，即用第三人称；"道"则是用书目故事中人物口气，即第一人称。说白用方言，即所谓"地方官话"，口白多上韵，幽默风趣，形成小鼓书的特色。如描写不学无术的浪荡公子时，其插白道："识字不识字，头顶大学士，念了三年书，识得四个字：天下太平。"伴奏乐器有小鼓、小云锣、牙板、醒木，不用管弦。演唱者左手大拇指挑锣，食指与中指夹槌敲锣，与右手打鼓点相配合，可随心所欲翻打花样，在停鼓点时，以醒木击案助说。

小鼓书的演唱形式，皆为一人站唱。先以锣鼓敲打花点，渲染气氛，招徕听众，即所谓

"闹场"。后，吟诵"引子赋"，如"天子重英豪，文章教尔曹。"继报书目，向听众作客套的交待一番，再开始正书前加唱的"书帽子"。如听众已满，书帽子可免唱，直说正书。书目有《征东》、《征西》、《平南》、《扫北》、《七侠五义》、《粉妆楼》等。遇有寿诞、婚宴等红白喜事，小鼓书亦被邀请前往唱"堂会"。至二十世纪八十年代，因无人继承，小鼓书近于绝响。

皖南花鼓调　流行于宣城、宁国、郎溪、广德，以及江苏太湖以西各地。

皖南花鼓调系原由移民带入安徽的湖北花鼓、河南灯曲等民间艺术，与皖南当地的俗曲、山歌小调相结合而形成。

清咸丰十三年(1853)，太平天国定都天京(南京)后，江苏太湖以西，包括皖南，为清兵与太平军展开殊死搏斗之战场，长达十年之久。兵灾战祸给地方人民带来深重的灾难，造成家破人亡，人烟稀少。清政府动员四方移民于此。光绪七年《广德州志》卷五《表疏·奏建县(郎溪)客民请授案与考文卷》载："同治四、五年有河南、湖北等省客民，陆续携家就垦。"至光绪中叶，仍有移民到来。他们带来湖北花鼓和河南灯曲，熔合于一炉，衍变为新的艺术形式，人称"花鼓调"。起初，艺人为了谋生，长时间一人持锣，胸前挂鼓，走村串户，沿门卖艺。所唱内容，皆是一般吉利话，劝世歌，艺人称之为"唱门歌"。至清代末年，这一形式才有了发展。据老艺人杨光荣回忆：花鼓戏传入后许多艺人靠"打五件"谋生。"打五件"即艺人身背六十余厘米长，五十多厘米高的竹架，架上吊大锣、小锣、小钹、小鼓和竹梆(后改用牙板)五件乐器，并以绳相连串，一人用手牵绳敲打四件乐器，脚踏绳索用以操纵小钹，自打自唱。艺人只要扛起锣鼓架，便可走乡串镇卖艺。民国时期，打五件唱得好的有胡老四，他嗓门好，演唱带有河南口音，年轻时，从老家身背着锣鼓架，到江南来落户，主要靠打五件卖艺维持生活，直至民国三十三年(1944)病逝于宣城溧水祠堂。操打五件行艺者，还有李六、蓝凤山、杜老么、大老耿、涂老五等人。他们都是灯会世家，地摊子的"头首"。据传，大老耿是最早的打五件艺人。因此，打五件成为皖南花鼓调中主要的形式之一。后来，参加演唱的人日益增多，演唱的内容也比一锣一鼓沿门卖唱时丰富。所唱内容可分三类，即"喜字歌"("见字歌")、"劝世歌"、戏文故事。喜字歌是专唱祝贺东家的吉庆词，如"当朝一品、五子登科，子孙发财、家大业大"等。劝世歌是专唱劝人行善的，如戒鸦片烟、戒赌之类；此外皆唱戏文故事。艺人沿门演唱乞食时，一般唱四六句短词，如"从他家到你家来，两家财门一样开，他家有棵千年树，你家也有万年财；千年树上落凤凰，万年财、万年财，子子孙孙传下来"。如东家此时馈送米、钱，则另转门演唱，否则即改唱八句至十二句词，如《六步桥》、《湘子度妻》等，皆属《劝世歌》。唱后如再无物施舍，即唱较长的《十字歌》、《十劝》之类，非唱至施舍到手为止。艺人称这种演唱为"见风挂牌"或"望风采柳"。所唱曲调，皆是早期湖北花鼓中的〔四平〕、〔蛮蛮腔〕等。

民国初年，花鼓调班社逐渐兴起，艺人称这一组织形式为"扎年堂"或"扎年棚"；每年农历冬月十三日和五月十三日为组班日期，在此时间之内，艺人可选搭班社，并规定参加

演唱半年后方允许转搭他班。开始组织规模较小，即三人打锣，四人演唱，班社的大小和搭班的成员均由组织者决定。其时，较打五件形式已有了发展。他们外出演出的住宿大多在祠堂、庙宇，或大户人家堆藏柴草的偏屋；不得已时，以竹席扎棚居住。凡在祠堂、庙宇居住者称"龙棚"；住偏屋者称"年台"、"年堂"。度过冬月，班社于新春时节正式外出演唱，为求更多赚取钱财和粮食。他们白天、晚上采取分散或集中演出的方式。因此，原来打五件的形式发生了变化。他们或二至三人为一组；或五至更多一些人为一班进行演出。这样就把原为一人敲打五件锣鼓，变为各执一件锣鼓敲打。至此，约于民国五年(1916)左右，打五件的演唱形式已不复存在。有的班社将旧锣鼓架改装为一百五十厘米的高架，演奏时，五人各持一件乐器敲打。班社转移时，则由两人抬着这一米多高的锣鼓架沿街过市，引起人们的注意，以示他们不再以串门卖唱乞食为生了。

皖南花鼓调班社建立以后，发展很快。从艺人一人打五件乐器，变化为五人各执一件乐器敲打，艺人称之为"五人头"，从而成为花鼓调班一种固定的演出人数。后来又发展为七人演出，叫做"三打四唱"；以后又增至八人或九人，艺人称之为"七紧八慢九稍停 "。意即七人演出太紧张，八人将就应付，九人方可轻松。此时演出的忙碌情景，标志着花鼓调的兴盛，班社艺人的生活也有了好转。

这一时期花鼓调演唱的书目也有了较大的变化。他们更多的是移植演唱地方戏曲故事，如《湘子度妻》、《站花墙》、《百忍图》、《乾隆皇帝下江南》、《山伯访友》、《中辞店》、《胡彦昌辞店》、《小辞店》、《蓝衫记》、《大辞店》等。尤以演唱大、小辞店一类书目为拿手，听众很多，随之带来经济收益日增。随之，花鼓调班社亦产生了多种演唱方式。

一是抵板凳头。花鼓调艺人在受到群众挽留时，挽留的东家供饭一餐，然后选宽敞的屋子，置长板凳一条，不化妆，不用锣鼓，两位艺人(分生、旦两角色)各坐板凳一头清唱，有时增一二人帮腔。请唱的东家一般留宿艺人一夜，晚来早去；也有的东家留唱两三个夜晚。

二是地墩子。又称"地崩子"，也称堂戏。规模较抵板凳头略大。艺人选出书目写在白纸折子上，送给东家，点出当晚的所唱书目，然后选好场所，艺人穿上简朴的服饰即上场表演。常演唱书目有《余老四》全本，其中如《小反情》、《打瓦》、《上竹山》、《十八摸》等，演唱一晚，可供三至五人几天的食用。如有女艺人参予演唱全本，则更受欢迎，一连演唱数晚才能唱完，而且可以挣得大米数石。乡间凡有红白喜事或种牛痘、送"花老太"等风俗民事，也必请花鼓艺人唱"堂会"。如"做寿"堂会，则要艺人演出《郭子仪上寿》；东家如点唱"福"、"禄"、"寿"三星，艺人则用吉祥之词：祝福、祝禄、祝寿。如东家要求演出"三跳"，艺人即演唱"跳魁星"、"跳财神"、"跳加官"，获赏财物，更为丰厚。

三是讲故事。穿插在艺人演唱的休息时间，擅长说故事的艺人，便登场讲一些神奇古怪的故事。以起到休憩与缓场的作用。

四是地摊子。艺人在一些热闹场所，如赌场、庙会、贸易集市上，选一适中的位置进行

演唱，其唱有两种形式，一是"打五件"的演唱形式。二是略施水粉，简单化妆进行演唱。此时，多与民间灯会艺人合作，阵容显得较为庞大。按例，演唱前敲打锣鼓"闹台"，或唱几段曲子"邀场"，所演唱的内容大多是一些生活小故事。唱腔也增加了〔北扭子〕和〔淘腔〕。

五是地灯子。艺人又称"曲子灯"，在玩灯赛会中演唱。在表演中，艺人吸收了许多地方性的民间舞蹈如连湘、旱船、推小车、彩灯、花挑、巾舞等，一般花鼓调艺人不仅是玩连湘、旱船的行家，也是灯会中对歌、唱曲的能手。他们时而唱曲，时而玩灯，时而对歌。对歌的内容，以花鼓调《珍珠塔·二回楼》、《山伯访友》中的唱词为题。对歌很重要，如玩灯艺人一时答不上来时，观众即以钉耙拦于路中，阻止灯队前进，俗称"抛锚"。这时，总是由花鼓艺人 唱曲答对，才能和好放行。

六是打蛮船。皖南花鼓调的一种演唱形式。所唱内容早期有叙述打蛮船来源的故事的《荒年记》；此外，单篇有《十劝》、《十字古人》、《百岁人》、《三十六女古人》、《三十六码头》、《十月怀胎》、《十二月方卿》等；正书有《送香茶》、《胡彦昌辞店》，以及全本《蓝衫记》、《大辞店》等；所唱曲调也大多是花鼓调中常用的曲调。

中华人民共和国成立后，花鼓调衍变成戏曲而搬上舞台。曲艺的皖南花鼓调，仅有业余艺人活动。至二十世纪八十年代，在皖南各地的业余文艺活动中，仍有演唱，并发展得较为完善。

渔鼓道情　又称渔鼓道筒子，或简称道情。盛行于皖北，流行于皖中以及皖南各地。

安徽渔鼓道情的由来，据渔鼓艺人相传，最早与道教有着密切关系。由于道教在安徽的历史久远，如皖北涡阳是老子故居，有传教盛地之说。皖中巢湖的鸡笼山（又称凤凰山），是道教传教的根据地。皖南徽州齐云山，道教活动十分活跃，道士们于新安六郡，曾以渔鼓、简板敲打歌唱其教义，继而编演故事，吸引听众，寓教义于其中。

皖北渔鼓道情，于清代嘉庆年间盛行，逐渐形成界首、萧县两大中心。界首的渔鼓又称"坠子翁"，行话谓"海兰条儿"。较有名气的渔鼓艺人，有王德众、郭窝、常源德等；光绪三十一年（1905），出现一批女渔鼓艺人，皆为"撂地"说唱。其中颇有成就的，有谷喜花、傅贵喜等。她们演唱渔鼓，腔好、韵好，给渔鼓艺术注入新鲜血液，受到听众赞誉。于是渔鼓从界首向外地扩展，东至太和、阜阳、蒙城，西至河南沈丘、新蔡、郸城、太康等地；艺人有徐志帮、路立成、徐立斌、黄成海等。所唱书目，多为打闹、逗趣的故事，如《于二姐拜寿》、《李玉莲招婿》、《打连科》、《马囫囵接亲》等。说唱以口白为主，且句句押韵，一韵到底。唱法有上韵、下韵两种。上韵唱法，讲究脑前脑后发音，追求共鸣，音量宽厚，高亢、清亮。善唱者有徐志帮、徐立斌，以《八马陵》、《马前泼水》等中短篇书目为拿手。下韵唱法讲究胸腔，运用丹田气以达到雄浑深沉的效果。擅唱者有路立成、黄诚海等，以《金鞭记》、《三侠剑》等长篇书目为拿手。所唱曲调，上韵有〔满江红〕、〔倒卷帘〕等；下韵有〔走马头〕、〔银纽丝〕、〔小花船〕等。唱腔运用颤音较多，颤音的运用使上韵出声悠扬；下韵低回委婉更宜表达缠绵悱恻

之情。唱腔"煞尾"，尤为讲究，必使唱腔突然跌宕，韵溢气足，而至余音则似有若无而后止。伴奏乐器仅有渔鼓筒和简板。渔鼓筒长约一米，筒体缠线涂油漆，一端鞔上猪皮，简板以长条竹片制成，用以拍击助唱。渔鼓道情唱腔的节拍主要有一板一眼，有一板三眼；其他另有"快三眼"，称"蝴蝶穿花"，"五眼板"称"老牛撞埂"，"慢三眼"称"凤凰三点头"。

民国初年，界首渔鼓的演唱，有"南徐"和"北路"。南徐是指宿州以南的徐志帮为代表的渔鼓艺人，表演讲究面部表情和眼神的运用，唱腔讲究曲、词的交融，叫做"神、韵和谐"。北路是指宿州以北的路立成为代表的渔鼓艺人，表演有不少改革，如改坐唱为站坐结合演唱，使渔鼓表演区扩大。两派皆有继承人，如于虎、史军等，使界首渔鼓艺术得以保存和流传。

渔鼓道情在萧县，虽盛行于清代，但据艺人说，民国十年(1921)是由山东济宁传来的"寒腔渔鼓"。在萧县地方流传过程中，又吸收地方山歌、俚曲而形成了新腔。听众面更大，艺人队伍更强，渔鼓盛行一时。艺人在演唱时，向来衣冠整洁，肃穆庄严。其唱本为历代艺人口传心授，曲词文雅，无淫词滥调。演唱者不得任意改动字句。此时，在萧县一带艺人中，有邵教安、张教贤、邓合坤、魏继标等，皆是颇有成就者。所唱书目，大多是戒恶从善，忠、孝、节、义的内容，说唱以历史故事为主。短篇书目有《丁兰刻木》、《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》等。演唱形式以一人自敲鼓、板自唱为主。至民国十五年，萧县一带出现了新一代艺人，较有成就的有薛本信，人称"薛派花腔渔鼓"。薛本信不仅演唱做派雅静，曲腔缠绵，吐字清晰，表演逼真，而且还吸收黄河、淮河渔民歌唱的各种号子，及当地流行的兄弟曲种的唱腔，不断创制新腔，使听众久听不厌。伴奏上讲究指法，摸、挑、弹、捻和谐地融于一体，且运用连板、花板、捋板等各种击节的方法。不仅使唱腔旋律优美，且节拍跳跃、轻快，出现许多花腔和装饰性的碎音。其拿手书目，有《翻车》、《黑驴段》、《借髢髢》、《王刚画庙》等。薛本信在徐州一带演唱较久，本地或外来艺人，对他都很尊敬。同时萧县还有黄教训等一批艺人。黄教训以演唱《杨家将》、《回龙传》见长。陈常金、李教令、朱元才等，以演唱反映家庭故事、婚姻问题和才子佳人悲欢离合的书目为拿手，如《王定宝借当》、《雷公子投亲》、《紫金镯》、《小姑贤》、《孟丽君》等。他们大多在农村演唱，其艺术多带乡土气息。民国十九年开始，当地坠子兴起形成"坠子热"，萧县渔鼓逐渐衰落，许多渔鼓艺人改行唱坠子。坚持唱渔鼓的艺人只有薛本信、黄教训、陈常金等数人，他们深入农村，为农民演唱；至民国三十六年以后，因他们年迈气衰，听众渐少，逐渐陷入窘境。其门徒亦先后改行。从此，萧县的渔鼓后继无人。

中华人民共和国成立后，渔鼓在六安地区各县又再次兴起。据老艺人郭向仁说，六安一带渔鼓是从淮北流来，尔后唱遍皖西各地，他就是逃荒到皖西来落户的。从淮北来的艺人中，任道山的父母(姓名不详)，曾于 1950 年，以拿手书目《韩湘子讨封》，参加六安地方会演，名噪一时。流传在金寨县的渔鼓艺人有常存志等，他们演唱于斑竹园、燕子河、长岭

一带。据老艺人说，这一支是从湖北传来的，其演出形式与本地的渔鼓略有差异，演唱人数多至四五人。唱腔以四句组成，一人领唱，众人帮腔和唱。霍山县的渔鼓，是清末流入的，但衰落较早，后继无人，直到二十世纪五十年代以后，才又开始复兴；起初有诸佛庵区森林站的周正烈，他在原籍湖南学唱渔鼓，到霍山后，便利用业余时间说唱。他对渔鼓演唱进行了改革，即以小鼓代替长筒渔鼓，将鼓架子置于台中，一人司鼓兼打牙板，增添四位女演员立于司鼓左右或身后，其中两人各持一酒盅和细铁棍，另两人各持一瓷碟和细铁棍。司鼓领唱，女演员以铁棍敲击酒盅和瓷碟，随鼓点打出节拍，并帮腔和唱；舞台下场门边还增设有小型乐队伴奏。自 1959 年起，先后参加六安地区和霍山县的文艺会演，多次获奖。舒城各地流传的渔鼓，仍保持原有的演唱形式。据说是吴道子所传。演唱的书目有《手巾记》、《韩湘子讨封》、《麻姑上寿》、《十八罗汉》、《子路问路》、《三仙传》、《打蛮船》、《天宝图》、《地宝图》等。至七十年代，渔鼓仅在山区有少数人业余演唱。

端公调　流行于寿县、颍上县、宿州、怀远等地。

端公调形成年代，据老艺人口述：寿县，古为楚都，巫风盛行，巫师活动，遍及乡里，众称巫师为端公，所唱曲调，称端公调。所唱内容，皆为跳神驱鬼、祈求吉祥之词。唱时，伴以歌舞。在一些偏僻县城或较远的山村，村民邀请端公驱鬼，巫师便以“端公调”唱一些请神驱鬼的词句。有时乡民请端公“开财门”。“开财门”时，端公焚香而坐，手执小锣，边敲边唱，唱词一般为“金银财宝多顺利，亲戚左右迎财神，左边请来秦叔宝，右边请来尉迟恭；秦叔宝，尉迟恭，都是唐王将封神，封神不封别的位，封给左右二门君……”

这种巫师请神驱鬼活动，至清中叶之后，逐渐发生了变化，有巫师在娱神的活动中加入娱人的内容，用端公调来唱民间风情故事。至清光绪年间，端公调的演唱形式，由一人自敲（小锣）自唱，逐渐发展到分角坐唱、对唱或轮唱，伴奏仍是一面小锣。由于分角坐唱，演唱者增多，艺人便结伴为伍，组成班社。如光绪十年（1884），寿县出现一些端公调班社，可考的有瓦埠湖西班，以毕广亮、丁玉传为首的正阳关班，以冯聋子（绰号）为首的船涨埠班，以余全标为首的城关班等。分角坐唱称“板凳戏”，加丝弦伴奏，把原有的九连环神鼓改为锣鼓。

端公调的唱腔，大多是取自民间小调和民歌，唱词大量运用虚词衬字，构成端公调的一大特点。常用曲调有〔神调〕、〔丁香调〕、〔薛凤英调〕、〔二凉调〕、〔花三七〕、〔骂鸡调〕、〔苦流调〕、〔拉满调〕等。常演唱的曲目有：《薛凤英上吊》、《九郎进表》、《王婆骂鸡》、《秦雪梅吊孝》、《观画》等；也唱《砸烟灯》、《送香茶》、《劝小姑》、《打雁》等一些较短的喜曲。曲目多为口授，很少有抄本。

民国初年，有少数端公调班社，将端公调发展为端公戏，搬上舞台，但大多数班社仍演唱端公调。如颍上县花园乡知名艺人王启焕，他一人持小锣和梆子，边敲边唱。擅演的曲目有《休丁香》、《秦雪梅》等，长期演唱于寿县、霍邱县、凤台县等地。他培养的后辈，较有名

气的有东乡班的谢八，万台乡班的龚玉钰等。这些后继班社，以东乡班活动时间最长，至今尚存在。

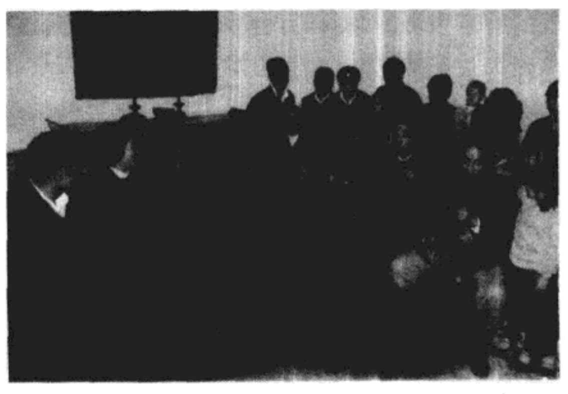
围鼓高腔　又名岳西高腔，简称高腔。流行于岳西县境内。

岳西的围鼓高腔，源于明代嘉靖年间，在青阳、石台、太平一带盛行的〔滚调〕，这种滚调虽已形成戏曲，但至明代末年，戏已衰落，在民间尚存曲唱，流入岳西山区，颇受群众喜爱。其形式为众唱者围一大鼓而坐，击鼓而高歌，称为"围鼓高腔"。据《岳西县志》载："高腔唱者，多属文人学士。"清代嘉庆中叶，有优禀生柳荣获（柳坂乡艺人柳胜平的祖父）、柳荣旌兄弟七人，组成围鼓高腔班社，清唱高腔。道光初年，有上五河的王达三（监生）、王曰修（举人）在湖南罢官回乡后，与姜子凡、王炽远兄弟六人，组织围鼓高腔班社，清唱高腔。王曰修等人，家财万贯，社会地位甚高，以围鼓清唱高腔娱乐晚岁。他的子孙来往于石牌、安庆等地求学、任职、行医、经商，不断将高腔唱本带回家乡交流，因而使围鼓高腔的演唱，精益求精；每逢上元节灯会，或结婚、寿诞等喜庆场合，便演唱《赐福》、《庆寿》、《金榜》、《团圆》等吉利曲目。这种围鼓清唱，仅限于富贵家庭。至光绪六年(1880)，民间始有组班演唱者。班中演唱成员身份混杂，有文人、学士、教师、医生等，也有民间艺人，以及略有文化的乡民，他们以爱好高腔而结合。其时有倪某，曾在北京搭班唱高腔，因太平军兴起而离京。遂浪迹江湖，以贩卖绸缎、布匹于安庆、怀宁等地，后至岳西县五河地方，为王达三等挽留，长期授艺；他对生、旦、净、丑的表演，和文、武、唱、念的技艺，无不精通；其授徒有王友贤、王德闵等一批后生，演唱曲目有《拷桃》、《赠剑》、《逼嫁》、《撬窗》、《扯伞》、《追舟》等二百多个，并组织有五河高腔班。当时的班社往往有文人为后盾，遇到问题能得到支持；如文人柳绍轩（候补知县）、崔观成、柳亦凡（贡生），以及刘新阶、王庭绪等，他们凭着所掌握的文化知识，校订、整理了一批围鼓高腔唱本；又与王昌行、叶题名等人合作，撰写了《反清朝》、《飞虎山》、《水满迎江》、《斗水丘》等唱本；还改编了《张四姐闹东京》、《五关斩将》、《黄鹤楼》、《抗金兵》等二十余篇；除在本县演唱外，还赴邻县如潜山、太湖、舒城、霍山等地，边搜集材料，边演唱，边传授子弟，发展扩大围鼓清唱队伍；直到光绪二十六年，地方戏兴起，围鼓高腔才日渐衰落。

民国二十五年(1936)，在氏族出钱出力的支持下，围鼓高腔重振旗鼓，把松散的艺人聚集起来。如五河高腔艺人，联合叶河、李桃等地的艺人，组织一个强大的演唱团体，同时到外地演唱，其主要成员有叶题名、王再成、王会明、崔子兴、储遂怀等，皆是演唱高手，他们应本县柳坂、田头、白帽、斑竹、小河南、岩河、茅山、三槐等地邀请，协助组织高腔班，培训了蒋希亮、蒋焕南、柳增耀、杨玉标、崔孟常等人，使围鼓高腔又呈现出兴盛的局面。次年，抗日战争爆发，大别山区大多围鼓高腔艺人参加了地方反侵略宣传，围鼓高腔只是偶尔应邀为个别喜庆之事演唱。至二十世纪四十年代，围鼓高腔再度衰微。

中华人民共和国成立时，高腔艺人大多健在，他们自觉地组班为庆祝解放战争胜利而

演唱。1952年，岳西县人民政府组织力量，抢救围鼓高腔遗产，搜集了一批民间艺人手抄本，又记录了艺人口述本，计二百五十种。



艺人将曲目分为"喜曲"与"正曲"两类。当围鼓清唱时，先唱《天官赐福》、《九世同堂》等短篇，作为书帽子。因围鼓高腔清唱是从滚调戏衰落而形成，故艺人往往习惯称"戏帽子"。围鼓演唱者人多时，一人担当一个角色，人少时则一人兼唱几个角色。唱腔分古曲和俗曲；古曲中有许多古曲牌，如〔驻云飞〕、〔红纳袄〕、〔傍妆台〕、〔御林春〕等，宫调相近者可联套，亦可单唱。另有俗曲，艺人统称杂曲。唱词皆为长短句。因年代久远，其中不少曲牌失去牌名，艺人只好以"板"的名称代替。如〔叫板〕、〔挂板〕、〔滚板〕等，所唱大多为腔、滚结合，夹以锣鼓伴奏，人声帮和。其〔滚板〕，艺人又称〔流水板〕，多是有板无眼，连唱带数，腔少字多，以言代曲，如流水激越，一泻而尽。有不少曲牌唱腔，因滚调介入而解散了套式，因此唱腔有套而不成套，联而又断不成联，于是增加板的名称。在〔叫板〕、〔挂板〕之外，又有〔漏板〕、〔缓板〕、〔紧板〕等。艺人抄本中的词句旁有圈、点等符号，艺人统称"箍点"，起标腔、点板作用。其唱腔风格古朴、粗犷，行腔短促、活跃、圆润；行腔长者，艺人称"三十六板长大句"。所用锣鼓牌子有〔三阵〕、〔纽丝〕等二十多支。

1952年冬，王会明老艺人，出席安庆地区召开的戏曲（包括曲艺）座谈会，为此，岳西县文化部门派人专访五河、茅山、柳坂、白帽、河口等地高腔老艺人，了解围鼓清唱的状况，协助他们成立业余高腔曲艺团体，同时又正式建立岳西县高腔剧团。1960年，岳西高腔剧团撤销，全县各地所成立的业余高腔剧团，亦随之解体，仍返回围鼓坐唱的形式，时断时续，进行演唱。至"文化大革命"期间，终止活动。

1979年，岳西县文化部门再次派人为抢救围鼓高腔而先后前往各地调查，恢复了白帽、五河等地高腔小组；又动 员柳坂、田头、茅山等七处高腔艺人，参加地方灯会活动，和组织围鼓清唱班社。并协助老艺人徐祖佑、蒋宁成、柳胜平等收徒，培养高腔围鼓清唱的继承人。

五岳锣鼓词　　流行于来安县东部和北部一带地方。

清代光绪年间，来安县农村，香火会盛行，它是带有浓厚宗教色彩的祭祀活动，分为"内坛"和"外坛"两个派别；内坛称"洪山"，外坛称"五岳"；前者唱戏，后者做会。外坛做会演唱因以锣鼓伴奏，故称"五岳锣鼓词"。做会的人数有一人演唱或数人演唱不等，主唱者独坐居中，余者分列两旁，各持鼓、大小锣、大小钹等，皆为打击乐器，唱一句即敲打一次；有时数人坐唱，领唱人手捧《神书》和赞颂词抄本唱首句，余者每人分开继唱一句，自行伴

奏；演唱者系男性，不化妆，不分行当，没有形体表演，没有弦管伴奏，只有四件锣鼓伴唱。当时农民做会，内容因时因地因人而定，谁出钱即是做会的东家。在谷场或村头空地上，用几张大桌合拼成“台口”，更多是不搭台，端几条长板凳坐下来即唱。演唱结束后，由四人手持锣鼓乐器至东家门口，再将做会时所演唱的恭维颂扬词摘取几句唱一遍；接着在东家门前左右绕过，以示请会人的礼节与大方，这也是五岳锣鼓词艺人的行规。久之，人们觉得这种做会说唱形式单调乏味。同时，人们不满意这种宗教般的仪式和浓厚的神秘色彩；于是在光绪末年，艺人们将《神书》和赞颂词抄本，与民间传说中的一些主要故事情节串连起来，编成新的唱本演唱，丰富演唱的内容，增加听众的兴味。

从光绪三十年(1904)起，凡是春节、元宵、端阳、中秋等节日，来邀请演唱者，日益增多，五岳锣鼓词的流行也就广泛而兴盛起来。于是艺人聚众创立香火会外坛班，开始在演唱实践中，进行乐器改革，如改大锣大鼓为体积小而音量轻的手锣手鼓，便于流动演唱。由此便出现了演唱锣鼓词的半职业性班社。他们有时与其他曲种同场演唱，有时把香火戏与五岳锣鼓词组织在一起，轮番交错演唱，演出十分活跃。常演曲目有《王莽篡位》、《张四姐大闹东京》、《杨乃武与小白菜》等。基本不再唱“神书”之类的曲目。

宣统二年(1910)，五岳锣鼓词与香火戏正式分开，锣鼓词成为独立的曲种。唱腔也进行了适当的改革，除保留五字、七字、十字句式外，还吸收〔斗宝调〕、〔娘娘调〕、〔联弹〕等民间流行的小曲，充实自己。演出仍沿用坐唱形式。至民国二十年(1931)间，来安县农村的一些传统节日，仍邀五岳锣鼓词艺人演唱，活跃在施官、相官、邵集、兴隆等地，艺人自愿聚集于村头、广场，或走乡串户，与乡里听众共同娱乐。所唱皆是赞词，内容是祝贺之类的唱本。其演唱者，有相官乡王来村的老艺人朱月华，他全家都爱唱五岳锣鼓词，给乡里听众留下深刻的印象。

中华人民共和国成立以后，来安县建立民间曲艺队；盲艺人陈义方，是当时惟一健在的五岳锣鼓词艺人，他常年走乡串户说唱，演唱《十笑一欢》等曲目，备受听众赞赏。自他去世后，此曲种已成绝响。

灶　书　流行于阜南、颍上、临泉，以及河南的淮滨、固始一带。

清末民初，木工做大场活，如修建祠堂，民宅，做嫁妆等，通常结班作业，少者三五人，多者数十人；凡一项大型木工活计完成，必以“唱灶”相庆，如此相沿成俗，使得灶书在民间迅速发展，出现了许多木工唱灶的班社和有成就的艺人，因此有“十个木匠九唱灶”的俗语流传。灶书的命名有两种说法，一是活动期自腊月下旬“祭灶”起，唱至元宵节；二是内容主要唱灶公灶婆故事的书目如《张万郎与郭丁香》等。曲本只是口头传授纲目，演唱者添油加醋，临场发挥，因此唱起来可长可短，短则唱十个晚上，长则往往能唱一月有余，谓之“唱连灶”，或称“连灶书”。早期为木工白日做活，晚上“唱灶”。木工做什么活计就唱什么，如做嫁妆，一个洞房的“茬子”事，就编唱至三个晚上；唱“说媒”、“打嫁妆”、“梳妆”等事，编成故

事篇子，每个篇子都要唱两至三个晚上。唱词讲究流畅，入情入理，皆迎合下里巴人口味。每唱必至夜深鸡叫后，才能散场。其演唱的场所，皆选宽敞的房子或院落，称之为“灶场”。表演形式可一人独唱，二人对唱，和几人同唱。通常为四人，一男一女（男人学女腔，用小嗓）分唱主角，另一男一女（亦为男学女腔）分唱配角。仅有打击乐伴奏。打击乐通常是大锣、二锣、大铙、灶鼓，称“四大件”；灶鼓固定由领班人敲击，其余三件另设专人操作。唱腔属板腔体，主腔有〔流水〕、〔一花板〕、〔喜板〕、〔寒板〕四种。

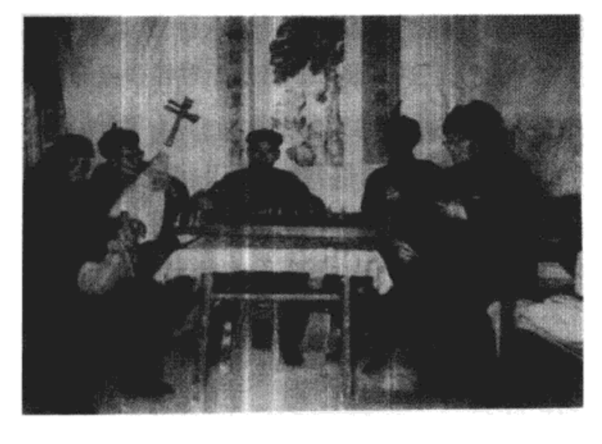
民国十年(1921)以后，灶书艺人组成班社，阜南县多集中在县的南部：知名者有于集的张德虎、王殿朝、徐老洪等。后继有张东宽、张广英、王登朝等人组班；八里庄有程兰学、程兰如、程兰芳等人组班；关乡有康楼孜、康老秀、乔老秀等人组班；席老家有孟献彬、席文英、庞项、曹保等人组班；地城乡王大塌子村有老王木匠，与河南固始艺人联合组班，还有王化乡小高郢孜解家班。

中华人民共和国成立初期，灶书班社的演唱仍很活跃。1950 年，在土地改革中，灶书班在各地为庆祝土改胜利而不断地演出，在淮北凡有龙王庙的地方，就有灶书班演唱，在每座庙一个灶书班可连续演唱三十二场。1953 年，阜阳县文化馆组织过一次全县灶书曲艺会演。六十年代后期，因木工带徒不授艺，因而灶书逐渐衰落。

太和清音　流行于太和、阜阳、颍上、亳州、临泉等地。

《清音筝谱》〈序〉云：“据先人传说，此道为元末汝南老僧清坛法师所创”，并记录此一筝谱。“日与众徒弹唱自娱，因其音律清雅，故名之曰‘清音’。至明成化年间，有儒师设馆于僧寺，闻其音美而悦之，遂学焉，此清音流入民间之由来也”。此序为天启四年(1624)，阜阳西乡通镇店庄从善所作，当时他见到阜阳陈庭瑞收藏的《清音筝谱》抄本，便欣然执笔补写序文；同时有庄氏同乡张滂，乃清音酷爱者，《张氏宗谱》〈掌故〉云：“公性嗜清音，终日弹唱，虽寒折胶、暑铄锡，而弦歌之声不辍。”此时清音流传已不限僧人，而扩展为文人、学士和略有文化者所喜爱和演唱，但所唱曲目故事未见明确记载，所见《筝谱》记录的六十四支曲牌名称，如〔樱桃熟〕、〔梅花三弄〕、〔油葫芦〕、〔绿荷包〕、〔梅花开〕、〔节节高〕、〔万年欢〕、〔截断桥〕等，谓之三十六支小曲；又有〔天下大同〕、〔满江红〕、〔银纽丝〕、〔玉连环〕、〔平沙落雁〕等，谓之二十六支大曲。这些曲名记录中，似混入曲目名称，如《思春》、《悲秋》、《孝女哭坟》、《拷红》等。到了清代乾嘉年间，清音才由阜阳扩大到太和、界首、颍上、亳州、临泉及其周边各地，开始广泛地在群众中植根。这时所唱曲目有《大赐福》、《全家福》、《全家喜》等，表示吉祥如意的内容；同时也唱《赏雪》、《昭君和番》、《三娘教子》、《陈潘词》、《永乐观灯》、《拷红》、《逼休》等曲目，唱腔吸收了〔穿心调〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔凤阳歌〕等。同治十二年(1873)，有临泉李大章，时称清音高手，他收藏了《清音筝谱》抄本，为阜阳西乡塾师张彦之所见，张在转抄此谱时，又补写序文一篇，自称云：“余家传清音，已四世(辈)矣。”

民国初年，清音在家族中世代相传之风盛行，出现了许多与氏族有关的清音演唱家，



如阜阳的徐和昌、刘作雨，太和的张心田、哈西平等，他们各自联合组成了清音会，其成员仅在县城的即有孙相时、张之清、张来仪、徐立斋、闵品一、史老端、耿老厚等；又有城北范井村的范雨斋、范香波、范小波三兄弟；颍河南沿有刘老晋、贾君武，以及城东关集的傅老振等。其中如张雅林、孙荫甫等，皆子承父艺。有成就的艺人徐和昌，唱腔讲究自然，吐字轻俏，字字句句清晰入耳，为听众所乐道；他且能创作新腔，如〔龙头凤尾〕、〔双回龙〕、〔单回龙〕、〔快连珠〕、〔抒情调〕、〔愉悦调〕、〔二簧尾〕等各种腔调唱法。徐和昌的同乡韩让国，乃是演奏高手，人称"李炳坠子盖江南，不如韩让一根弦；王平拉琴盖九州，不如韩让一指头。"他们大多出生于富豪门第，或小康之家，平时约定十天或半月聚会一次。其演出按人头排列，轮流作东。此外凡有火神祭日，土地生日，新房落成，生意行开张，以及庙会等，由清音会首邀约，相聚赴演。其演出场所，不是客厅即是院落，演唱者衣冠整洁，围桌端坐，各执乐器一件，弦乐有：三弦、琵琶、坠胡、古筝等；打击乐有：引磬、铜鼓、手板、钵盂等。演唱时分行，每人唱故事中的一个角色，或一人兼唱几角，往往通宵达旦，时有人赋诗道："清音当日尽风流，传入民间数百秋，国泰年丰多乐事，夜深灯火唱《追舟》。"

清音曲唱之盛，逐渐形成流派，以阜阳地方为中心的清音称南派，它的唱腔特点，为四句腔，小起板、小煞板、低弦，唱法腔调柔和。其代表人有徐和昌的弟子刘作雨，其唱腔抒情委婉，又创作四句高低音落尾、巧煞板、新三句等。以太和地方为中心的清音称北派，它的特点是三句半腔，大起板、大煞板、高弦、唱法腔调激昂。其代表人物章雅林，人称琵琶大王，为三代清音世家。他弹的琵琶出音纯正，轻重适宜，轻则若断若续，重则若急风骤雨；指法讲究拢、捻、摇、抡、勾、带、括、点、打、推、揉、抹、挑等。曾有音乐行家听了他的演唱，赋诗赞曰："琵琶毕竟胜瑶琴，一曲转关妙入神，确是风流高歌调，令人听后欲销魂。"他的技艺，在所有清音班社中，名列榜首。其演唱，讲究抑、扬、顿、挫，节奏鲜明，起伏跌宕多姿。为北派清音独树一帜。又有李梓村，也是北派唱家，曾把京剧唱腔糅进清音，形成另一风格。其时，有清音研究者张俊明，既唱清音，又编曲目，还为清音写史。他撰《清音小史》一卷，记述前人从事清音活动的史实，也记后人从事清音活动的成就；把清音的起源与兴盛，以及衰落等情状；详尽地收录在书中，为后人留下一部太和清音可贵的史籍。

清音流传到二十世纪三十年代至四十年代，由于当时的苛捐杂税，广大群众不堪重负，日趋贫困，清音也随之而衰落；加之抗日战争的烽火连年，艺人逐渐星散，清音几成绝响。

中华人民共和国成立后，在百花齐放、推陈出新方针指引下，清音始获新生。太和县政府责成文化部门抢救清音艺术，县文化馆多次举办文艺训练班，邀请艺人教授清音，培养业余清音艺术骨干，提倡清音为社会主义建设服务，活跃群众文化生活。1954年秋，治淮干校举办毕业典礼联欢会，阜城清音班以张俊明编写的《淮河颂》参加演出，这是清音首次歌颂新事物的曲目。参加演唱者有张俊明、田中杰等，广大听众感到新鲜和欢迎。1958年，清音成立了剧团，但不久撤销，清音仍以说唱形式演唱。老艺人培养的一批青年演员，有张洪奎、谢淑英、李映月、苏桂兰、张治、胡彩珍等十数名，演唱各有特色；他们在工作之余，从事清音艺术活动，壮大了清音业余队伍，清音艺术得到发展。太和县文化馆成立的清音小组，由孙霞凌负责，专事管理群众中的清音组织活动。每逢大节日，都邀请清音爱好者参加演唱，并多次获节庆活动（如国庆、元旦、春节等）的演出奖。1980年胡永书编创了新曲目《千秋万代永铭记》演出，为安徽省广播电台录制磁带多次播放。太和县还成立了太和清音研究会，有成员十六人，会长张瑞林，艺术顾问刘维彬，副会长王景恩等，每周活动一次，研讨太和清音唱腔的发展及艺术改革。

亳州清音　流行于亳县及其周边一带地方。

亳州清音老艺人吴琨介绍：光绪年间，亳州人武毅军总统领姜桂题，和时称八大家（姜、蒋、刘、李、耿、马、路、汤）的同乡俱在京为官，常有往来。姜等八大家族子女，爱好演唱活动，在京学会岔曲及八角鼓，于宣统年间，带回亳州，传授富门子弟自唱自娱。其后，逐渐传入普通人家，又吸收河南大调曲子，和南方药材商人带来的乐妓所唱的一些唱腔和书目，逐渐形成具有地方特点的曲种，称为“亳县清音”。辛亥革命前后，向南传入涡阳县义门镇，当地称“北词清音”（或“八旗清音”）。义门初有朱玉山、许岐山、锁二知、穆绍禹等五六人会唱，称义门清音班。民国二十八年（1939），由于人员扩大，原传入的二十个曲牌增加到三十几支；书目也由从北京传来的《徐母训子》、《马嵬坡》、《宋江刺惜》、《得钞傲妻》，增加了一些有当地特色的、称“妈妈戏”的《张家湾瞧闺女》、《李家集》、《翻车》、《盼夫》等；乐器也在八角鼓、三弦基础上增加了二胡、月琴、古筝、檀板等，加起来有六七样。队伍扩大后，他们改班为社，称义门清音社，因演唱者多是读书人，故人称“儒林社”。其中许岐山擅奏月琴；朱玉山嗓音洪亮，唱起来字清板稳，群众爱听。同时，亳州城内也就先后成立有延寿、新民、义乐三个清音社。延寿社的召集人是三弦名手耿芷斋，社员李馨五编唱了《醒世词》和《五卅惨案》。新民社中的锁灿英，是坠子名手，擅唱者有孙仿山、锁开义等。义乐社的杨海洲，弹奏三弦享誉全城，经他改



革后的《雁落沙滩》一曲，演奏起来能表现风声、水声和孤雁寒鸣、群雁惊叫等声音。各社经常演唱书目为：《断桥》、《水漫金山》、《追舟》、《妓女悲秋》、《剑阁闻铃》等。义乐社的吴琨还改编了《挑帘》、《戏凤》、《闹天宫》、《曹操逼宫》等。

亳州清音的唱腔，经过几代艺人的继承与革新，吸收地方流行的〔凤阳歌〕，和艺人自创的〔琨光曲〕，其技艺进一步地方化。唱段由〔引子〕、曲牌（一至数支）、〔尾声〕三部分组成。不论唱任何"段子"或"鼓片"，必须是三句起唱，中间唱曲牌，用鼓点扫尾结束；成为一种较稳定的结构形式。

亳州清音所唱曲牌有六十多支，但经常流行的只有三十多支，如：〔满江红〕、〔石榴花〕、〔上绣楼〕、〔坡儿下〕、〔银纽丝〕、〔打枣杆〕、〔罗江怨〕、〔剪草花〕、〔诗篇〕、〔寒口垛〕、〔凤阳歌〕、〔二簧平〕、〔鲜花调〕、〔上河调〕、〔金丝罗〕、〔截断桥〕、〔刺儿山〕、〔阴阳句子〕、〔太平年〕、〔金钱莲花落〕、〔三句平头〕、〔大数板〕、〔鼓尾〕等。早期演唱的〔勾儿调〕、〔劈破玉〕、〔马头调〕、〔下河调〕、〔瑶调〕、〔秦调〕、〔老合调〕、〔鬼多情调〕、〔南锣北鼓〕、〔倒推船〕等，仅知其曲牌名称，已没有艺人会唱。

亳州清音的曲目，早先大多是取长篇书目中的章节编成，如在《三国演义》、《西厢记》、《红楼梦》、《白蛇传》、《水浒》、《西游记》等说部中，选取其故事编为曲目。有：《长坂坡》、《曹操逼宫》、《凤仪亭》、《古城会》、《舌战群儒》、《宋江坐楼》、《胡迪骂阎罗》、《武二郎还乡》、《双锁山》、《翻塔》、《卖油郎独占花魁》、《太夫人自焚》、《游龙戏凤》、《拷红》、《大观灯》、《水漫金山》、《徐母训子》、《挑帘》、《高老庄》、《闹天空》、《收荒》、《宁武关》、《马嵬坡》。民国年间曲目有《张家湾瞧闺女》、《母女顶嘴》、《丑丫头做梦》、《劝夫》、《咬狗》、《十六愁》、《翻车》、《老妈开嗙》、《女笨虫》、《妓女上坟》、《妓女悲愁》、《锯大缸》等；此外，还演唱没有故事的，称为"鼓片"的有《春》、《夏》、《秋》、《冬》、《风》、《花》、《雪》、《月》等。

中华人民共和国成立后，亳县清音老艺人皆先后去世，仅剩义乐社的吴琨，他向一些爱好清音的青年传授技艺。1956 年，还演出了传统书目《古城会》、《西厢》、《水漫金山》等。新书目，除原有的《五卅惨案》外，又编演反映现实生活的《新劝夫》，反映计划生育的《计划生育实在好》等等。演出仍保持自唱自乐的业余性质，以"走票"为习尚，非请不唱；唱时，仍讲究长衫服饰，仪表端正、整洁，举止儒雅大方；凡演唱均不接受报酬，这种演出方式，至今未改。

含弓调　又名泥簧调，兴起于含山、巢湖一带，流行于江南的芜湖、当涂、宣城、郎溪、广德等地。

明末清初，沿江一带民间小曲盛行，含山县一带盲艺人，采撷泥簧小调和地方各种小曲演唱民间生活故事，如《乔奶奶骂猫》等，作为谋生之技，形成独有的艺术风格。因它是产生于民间土壤之中，故名之曰"泥簧"。嘉庆年间，泥簧调流行于沿江、江南一带，演唱者仍为盲艺人，并形成三派：以含山一带为中心的称"含弓调"；以芜湖一带为中心的称"复弓

调”;以太平府为中心的称“苏弓调”。三派盲艺人,曾约定时间,于芜湖米市打对台演唱,作技艺比赛,经“三弓竞技竞艺”,含弓艺人 位居榜首,从此含弓调盛行一时,受到听众广泛支持和喜爱,含弓调技艺遂不断发展,由原来一人演唱数角,改为一人演唱一角。演出场所也从街头、巷尾和广场卖唱,逐渐走进酒店、茶楼的歌台。商贾待客、富户设宴,也时兴请含弓调艺人来助兴坐唱。含弓调的盛行使社会贤达、文人雅士也组班演唱,自唱自乐。他们对唱本的词、曲推敲甚严,以求词曲高雅。因此城市成立的皆称“雅乐班”,乡镇成立的皆称“俗乐班”。盲艺人与文人所演唱的含弓调,日渐不同,艺术风格也各有发展。雅乐班以唱大曲(昆曲)为主,俗乐班以唱民间俗曲(杂曲)为主。雅、俗班虽有交流演唱,但相互影响甚微。

咸丰年间,含山县一店铺老板晏道海,从师黄应龙。他与票友张发英等十余人,组织含弓调喜庆班,经常聚会,切磋技艺,有时应邀唱堂会,场场满堂抛彩,气氛热烈。其中晏道海歌喉清亮,久唱不败,人称“金嗓子含弓晏”;他一生收徒百人,遍及大江南北。

民国八年(1919)芜湖鲍筱斋曾记述盲艺人在芜湖街头卖艺情况,在他主编的《湖阴曲初集》中,收载有《莲花》一剧,其中插白说:“你不在江北,到此地(芜湖)做什么?”答“唱泥篢调的。”问“瞎子,你会唱含山泥篢么?”答“会的。”

抗日战争爆发后,含弓调艺人散落在江南江北的和县、当涂、郎溪等地,他们走乡串户,卖唱谋生,含弓调也随之流行各地。其后,日渐衰落。

中华人民共和国成立后,含山县政府,号召普查民间文学艺术。县文化馆音乐工作者,在林头收集民歌曲唱中,发现了含弓调书目《独对孤灯》,以大曲〔清怀调〕演唱。整理后由周素琴演唱,郭培金、刘万军等四人伴奏,并以原来的坐唱形式,于1953年参加芜湖地区民间文艺会演,引起文艺工作者普遍关注。1958年,县文化馆干部在铜庙含弓调艺人蒋大喜和清溪镇俞茂兴处,同时挖掘出书目《陈姑追舟》的词本和唱腔,由含山县文工团排练,陈妙常由蔡家玲扮演,艄翁由冯友晴扮演,参加芜湖地区第二届民间文艺会演。1959年,县文化馆干部又在清溪镇俞茂兴处,由俞口述《王智贞描容》、《卖油郎独占花魁女》、《刘二姑吵嫁》等书目,并加以整理排演,参加芜湖地区民间文艺会演。不久,县委宣传部晏道行、县文化馆周鸣道两人,参加盲艺人在张町公社蔡家嘴村召开的“鬼谷子”会,进行了含弓调的艺术调查。并对会唱含弓调的人员,进行登记。由文化干部分工,开展了含弓调唱腔、书目的整理工作。专访了运漕的胡仁丹,铜庙的蒋大喜,林头的郭培金,清溪的俞茂兴,巨兴乡的常应泉,仙踪镇的王世江,县城的周庆怀等。同时将郎溪县的韩文秀,巢县柘皋的夏永珍夫妇等,请回含山县,召开座谈会,进行含弓调的挖掘工作。同年,经含山县委宣传部批准,正式成立“含弓调挖掘、整理小组”,由县委宣传部副部长倪守尧任组长,周鸣道(文化馆长)、石世礼(县剧团副团长)任副组长;其成员有张居和、郑尚武、骆家禄、郭大佑等,皆为熟悉含弓调的专业人员。小组成立后,召开有十四位含弓调盲艺人参加的座谈会,回忆

含弓调起源与发展的历史，校订曲本，记录曲谱，历时五天。计记录、整理了五十多本大小书目，七十余种曲牌唱腔，分类编印成五册一套的《含弓调》，分送有关人员和部门存档。

含弓调曲目内容约分四类：一为吉祥喜庆，如《麻姑献寿》、《八女拜寿》等；二为民间故事，如《白蛇传》中的《游湖》、《合钵》、《祭塔》，《白兔记》中的《三娘挨磨》、《窦公送子》、《打猎认母》等；三为诙谐讽刺，如《刘二姑吵嫁》、《乔奶奶骂猫》等；四为男女风情，如《大相公嫖院》、《货郎害相思》等。艺人把曲目列为三种演唱，一为“多枝整本”，即是唱全本曲词，也常选其中几个折段，可分可合；二称“枝头单本”，即是独立单本曲词，唱的是一个完整的故事，无段落可分；三为“小段篇子曲”，皆按传统唱法，单篇曲本，如《孟姜女送寒衣》、《小寡妇上坟》等，向来不唱全本。其唱腔分大曲和杂曲。大曲，有引子、正曲、尾声，此三部分的宫调相近组成一套；“引子”曲词，以长短句，唱出全篇大意，引出正曲；正曲以唱为主，很少兼有表述性的插白；尾声也是长短句，皆是合唱性的“么台”。唱词大多对书中主人翁的同情，祝愿和评价。大曲的曲词，基本上是长短句，偶尔兼有少数的七字和十字句。杂曲多为七字或十字句，也有少数长短句。在艺人长期演唱中，为适应听众，说唱皆用沿江的含山、巢湖一带的方言。用韵除大曲外，皆归十三辙。所用乐器，并不固定，随参加演唱人员的多少而定，参加坐唱人员多，则各执乐器一件，如参唱人员少，则一人要兼两种以上乐器操作，但主要乐器不能缺少。一般分四大件和八大件两组；四大件即正、反弓二胡各一把，及月琴、檀板。八大件即除四大件外，又有高胡、竹笛、唢呐、碰铃。凡使用乐器的人，皆为班子里的主唱或帮唱、合唱人员。

1961 年 1 月，含山县成立曲艺队，举办了第一届曲艺训练班，训练班提倡大唱反映现代生活的含山调曲目。如《卖鸡》、《打铜锣》、《王大有上当》等；并创作新词，改革唱腔进行排练。学习结束后，分头到农村演出，场场受到欢迎。

至二十世纪六十年代以后，含弓调以戏剧形式搬上舞台。但在民间仍有业余和专业盲艺人以坐唱形式演唱。

梨簧调　原名泥簧。流行以马鞍山、芜湖等地为中心，遍及南陵、繁昌、宣州、郎溪、广德等县。又与江北含弓调交叉流布。

清代乾隆年间，盛行在马鞍山与芜湖的梨簧，各自有了新的发展。

马鞍山梨簧，据老艺人笃明西介绍：梨簧起初以民间小曲为基础，吸收当地流行昆曲而形成。其唱腔中称大曲者，即指昆曲；称小曲者，即指民间歌曲。相传清代有安庆人周鸿滨，寓居采石时，将昆曲充实到马鞍山梨簧调唱腔中来，并在唱本词、白上，加以重新填写与修改润色，使词韵清新顺口，温雅易学，并与地方梨簧玩友切磋。此事逐渐传开，民间艺人向周求教者日益增多。周氏挑选有文化者传授其艺，并开办科班，改俗称泥簧、篱簧之名，统称梨簧。从此，采石梨簧调，始由俗向雅发展。

芜湖梨簧于清中叶后期，也吸收了昆曲、徽调唱念技艺，还搬唱京、昆、徽的戏目故事。

如《八仙上寿》、《陈琳抱盒》、《窦公送子》、《九世同居》等。嘉庆年间，芜湖出现了不少有成就的梨簧艺人；如东门外伍先生、奚仁潜师徒，他们组织了职业演唱班子，伴奏乐器由九件发展为十件，其演唱（俗称"做会的"）最少二人，多至四人，规模大者六到十人以上。常在西门查元泰黄烟店做梨簧会，并正式拜师收徒，按师父姓氏分门派。当时，名气大者有奚、贾两大门派。梨簧子弟辈出，其中较有成就的有四人，人称"梨簧四状元"。梨簧调分金、胡、张、王（金立兴、胡家涛、张季瀛等）四大门派。其中张季瀛，为贾门子弟，时称高手，家藏梨簧抄本数十卷，可惜在芜湖市一次闹水灾中遗失。此外胡长辉，亦是演唱梨簧高手，拿手曲目甚多，能凭记忆演唱二百七十五种梨簧曲本。张季瀛之三子张一鸾，邀请一批艺人，曾借北门杨家巷沈凤鳌家创办"梨簧公所"，既是演唱场所，又是一座培养人才的学校。还设立"梨簧局"，专事管理营业和研究艺术事项。

当涂县梨簧，有梨簧爱好者许连三，于光绪二十九年（1903）罢官回乡闲居，常唱梨簧自娱。民国初年，他在当涂城关镇开馆教书谋生。所收学生，大多喜唱梨簧调小曲，连三闻而恶之，率众修改曲词，删除俚俗语句，增改文雅词句，还自创新腔。诸子弟所唱皆新曲、新词，听众称"塾馆"为"戏（曲唱）馆"、"玩馆"，称塾师为"玩师"或"老玩友"。他修改词曲，往往在演唱中进行。如有一次在子弟家演唱《朱买臣休妻》，其结尾的四句："青青蛇儿口，黄蜂尾上针，两般皆不毒，最毒妇人心。"许氏思之，便与子弟切磋，认为哪家没有妻子女儿，不能一概而论？不如改为"最毒崔氏心"，就不会伤害众妇女，特别是妇女中的好人了。在他的改革和传播下，当涂县的梨簧调，有了较快的发展。

梨簧调在逐渐发展过程中，形成两种类型：一是篱簧（亦称泥簧），其演唱比较简单，演唱者一至二人，伴奏仅用二胡一把；大多是民间艺人在城市街头，乡镇巷尾，走村串户，以卖唱谋生。所唱内容以喜庆愉悦取乐为主，多属抒情小段，如《十二个月》、《四季花名》等，一般认为这是"俗曲"。二是梨簧，演唱者以有文化人为主，互称"玩友"，以自唱自娱为宗旨。演唱人数大多是三到七人，有时多到十人以上。所唱书目，以中、长篇为主，如《孟姜女》、《三戏白牡丹》等；演唱时各人手执乐器一件，分角坐唱。有时玩友与民间艺人聚会，交流演唱，用以扩大影响。唱腔除曲牌外，又有〔原板〕、〔哭板〕、〔数板〕、〔大行板〕、〔小行板〕等板式。伴奏乐器以二胡为主，其余为琵琶、箫、扬琴、小脐鼓、牙板各一，角色行当分生、旦、净、丑、末五色。演出时只是在厅堂静坐拉弦文唱，不化妆，不登台表演。

民国十一年（1922），采石地方梨簧爱好者郑寿春、张伯循、王前贵、章学斌、史学礼、笃明西等十人，发起组织三十余人的俱乐部，不久发展为五十多人（包括乐队十多人）的玩友班。班主郑寿春，善抚瑶琴（古琴），张伯循唱功好，又善改词曲，其他人皆有一技之长而分工合作。生、旦、净、丑、末五色俱全，听众称好，影响颇大。他们继承早先玩友班不收费、不化妆、不登台、无表演，只是坐唱演出的惯例，认为不如此不能达到清雅自好的风尚。凡有邀请，皆在厅堂、院落、馆所演唱；若是在街头巷尾，村落广场演唱则一概拒之。此后玩友班

名声大振，凡祝寿、新婚、建房，以及新店开张，求神许愿，送“天花老太”等，无不争先恐后登门求唱。当时，听众喜爱的曲目，有《追舟》、《云楼会》、《秋江》、《对洲桥》、《斩经堂》等数十篇。他们还改唱新词，张伯循填写的《八仙庆寿蟠桃会》其描摹八仙的唱词如：“花篮遥献上云霄，闲吹玉笛到南郊，倒骑毛驴观日月，采撷荷花肩上挑，羽扇挥扬神通广，阴阳板儿妙法高，葫芦长存灵丹药，背剑瑶池赴蟠桃。”一句引出一仙，构思奇巧。当时沿江两岸各县都有来邀唱者，玩友班名声广为流传。至抗日战争时期，马鞍山和芜湖一带玩友班和民间艺人，先后解体和停止演唱。日军投降后，梨簧调老艺人大多去世。惟有玩友班笃明西一人尚健在。

中华人民共和国成立后，采石镇人民政府为了抢救梨簧调，请出老玩友笃明西，组建采石业余人民曲艺团。由笃明西教授梨簧调。1955 年 10 月，马鞍山矿区职工文艺会演，该曲艺团演出了梨簧调《追舟》、《秦雪梅吊孝》等曲目，受到听众欢迎。次年 5 月，采石业余人民曲艺团，又以《追舟》、《秋江》等曲目再次参加马鞍山职工业余文艺会演，获演出奖，并选入马鞍山市代表队，于 7 月间参加安徽省第一届戏曲(部分曲艺)观摩演出大会。老艺人笃明西获表演奖。1957 年 1 月 5 日至 14 日，安徽省第一届民间音乐舞蹈会演，马鞍山业余文艺演出队，演出了梨簧调《陈姑追舟》，获曲目奖和演员表演奖。1958 年 6 月，当涂县文工团，参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会。演出梨簧调《安安送米》、《追舟》，主要演员笃明林、笃明西和芜湖市青年演员胡正红、陈桂英等，获演出优秀奖、剧目奖、挖掘荣誉奖。其后不久芜湖市即成立了梨簧剧团，将梨簧调发展为戏曲；而马鞍山市则仍以曲艺形式演出。各地梨簧“玩友”仍在夏夜纳凉时自唱自娱。各乡镇仍有梨簧艺人，操二胡摆摊演唱，兼卖梨簧唱本。1976 年 5 月，在“文化大革命”中解散的芜湖市梨簧剧团，又改为曲艺团体，刘玲、费乐林演出的《大学毕业回厂来》，参加安徽省曲艺调演。1984 年以后，芜湖市文化部门，将梨簧《大学毕业回厂来》重新整理加工，参加安徽省曲艺书目比赛，获省文化局、省文联颁发的创作、作曲、表演、伴奏四项二等奖。至此沿江、江南一带梨簧调，再度兴起，演唱者皆为新人。

四弦书　又名四股弦，或称胡琴书。流行于六安、舒城、霍邱，以及皖中和皖南部分地方。

据霍山县老艺人刘应才说，他十一岁(1919)从师太陈义宏(祖籍六安青山人)学唱四弦书时，陈已七十六岁，其上三代，都是四弦书艺人，从而推知四弦书有近二百年的历史。

四弦书的演唱者，大多是盲艺人，以打卦算命或唱曲为生。民国初年，唱曲者不论在乡村或集镇，每到一处，都要用四弦胡琴拉奏四弦书乐曲或民间小曲，以招徕听众。遇有邀唱者，便唱小段。演唱者除自拉四弦琴伴唱外，还要兼操响板、醒木击节。响板是串在一起的两块木板，绑在右膝下方的小腿上，一块板固定，另一块不固定，足尖着地，腿一颠动，木板即相击而响。醒木放在演唱者坐着的凳子上，说白时随手甩击以助声势。又以四胡的各种

拉法，摹拟书中出现的各种人和物的声音。如人物对话，妇女哭泣，鸡鸣狗叫，锣钹声响、喇叭吹奏等，逼真传神，生动有趣。城市中有少数文化水平和技艺较高艺人，经常被茶馆、酒店请去演唱，有时在广场或集市上，打围、摆摊演唱。艺人中传播四弦书有贡献者是六安市李文全及霍山县的刘应才，他们是当地曲艺界公认的“南刘”、“北李”，两个派别的代表人物。他们常演唱的书目有《水浒传》、《绿牡丹》、《响马传》、《金镯玉环记》、《十把穿金扇》等；李文全说唱四弦书，最能吃透书中人物性格，采取各种声音，摹拟书中人物语气，说唱起来，听众如闻其声，如见其人。他在长期实践中，不断摸索，将民歌、小调等乡土乐曲汇总起来，不露痕迹地糅进四弦书的演唱之中。经过他改革后的唱腔曲牌有〔五字锦调〕、〔十字韵调〕、〔悲乐调〕、〔情乐调〕等，具有行腔圆润，变化多端错落有致的独到特色，听众满意，称为“李派唱腔”。

四弦书南派代表刘应才是四弦书第四代传人，是一个多才多艺的盲艺人，影响大、威望高。他是霍山县盲艺人组织“三皇会”的成员，并于民国二十六年(1937)接任原会首刘跃庭的职务。刘应才从师学艺时，即感觉唱腔过分古朴简略，四弦伴奏，弦音低于唱腔的老调门，说唱短小曲目还适合，如遇大书目，往往捉襟见肘。为此他边学习边探索，对传统曲调不断改进，经过几十年努力，使老调翻新，从低调中增加高调，并能把高、低调相结合，运用自如，达到行腔舒畅的目的，艺术风格自成一家，来投师者日众。

四弦书的传统书目分“书头子”(或称“书帽子”)和正本书，书头子作正本书的开场演唱，皆短小精悍，故事情节简练，用语诙谐幽默，起招引听众、等客进场作用。其正本书目初为《鹦哥对》、《劝赌》、《竹木相争》等小段。后发展有长篇《双包荷花记》、《双鞭记》、《说岳》、《说唐》等，每一个书目短则可说十几场，长则能说几十场，乃至数月。

四弦书的唱腔，有〔扒调〕、〔五字赞调〕、〔十字调〕(又称〔十二月花名调〕)、〔乐白调〕等。刘应才将〔乐白调〕分为〔白调〕和〔乐调〕两类；又将〔乐调〕发展出〔愤乐调〕、〔喜乐调〕、〔悲乐调〕，丰富了唱腔的表现力。〔白调〕字多腔少，明快热烈，叙事性强，在演唱中近似说白，多用于交待情节和人物对话，以及描述千军万马的战争大场面，是正本书的主要唱腔。

四弦书编唱新书目较早。如中篇书目《张正金打洋人》，又称《三劫案》，就是根据张正金与法国天主教神甫斗争的故事编写的。

中华人民共和国成立后，四弦书获得新的发展。1958 年，四弦书艺人李文全，以传统小段《竹木相争》，参加安徽省曲艺会演，颇有影响。此后，四弦书艺人，多积极地演唱新书，为宣传中心工作而编写唱本；其中以李文全编演居多，如《赵懒王》、《高玉珍献金办工厂》等，多在安徽省电台录音播出，以及省内的一些刊物上发表。1960 年，六安城关曲艺组、霍山城关曲艺组相继成立。他们改编、移植四弦书新书目演出。如《烈火金钢》、《芦荡火种》、《淮海战役》、《夺印》、《红灯记》、《智取威虎山》、《杜鹃山》等。四弦书随着演唱新书目在表演形式上也有了变化，如原为一人演唱，发展为两人对唱；又由一人自拉自唱自击节，发展

为以四胡为主的小型乐队伴奏演唱。唱腔上也有所发展。二十世纪八十年代初期，在伴奏上，又增加提琴、电子琴等。使四弦书的伴奏更臻丰满。

小调胡琴书　简称胡琴书。流行于皖西的六安、霍山、金寨等县和皖中一带地方。

小调胡琴书是由四弦书分化出来的。约于民国时期，当四弦书发展为较为完整的艺术形式时，小调胡琴书也发展成一种独特的艺术形式。它的唱腔采用民间小调，用二胡伴奏演唱。

第二次国内革命战争时期，皖西是重要的革命根据地之一。中国共产党为了启发广大群众的觉悟，动员工农参军参战，建立和巩固红色政权，采用了各种文艺形式进行宣传，其中小调胡琴书，就是最宜掌握的宣传工具。民国十六年(1927)，中国共产党六安中心县委书记，霍山县委书记，六(安)霍(山)暴动总指挥，鄂、豫、皖中央分局委员兼组织部长舒传贤，回到霍山舒家庙，在一次秘密集会上谈及中国革命时，他掏出小本子说："我给大家唱一段花鼓词吧。"他提高嗓门，选唱其中的两段："九字下来一道沟，穷苦百姓要出头，毛泽东朱德是好汉，手拿镰刀和斧头，大战三省无敌手。十字下来十月红，俄国革命是工农，列宁革命是领袖，打倒一切害人虫，俄国革命得成功。"这就是后来广泛流行的十字歌。所唱曲调便是小调胡琴书的主调《花鼓调》。

随着革命形式的蓬勃发展，带有革命内容的曲目不断出现，由小调胡琴书艺人唱遍城乡。作者可查的有：曾任霍山县苏维埃主席的赵小波，他的〔孟姜女调〕填词，称《十二月歌》，倾诉农民受剥削压迫的痛苦。曾任红军三十三师一零七团党代表的严宏章，用〔苏武牧羊调〕填词，创作了《红军攻打七道冲》。其他作者所编写的唱本甚多，但其姓名已无从查考。这些唱本所采用曲牌，有〔花鼓调〕、〔五更调〕、〔仿五更调〕、〔孟姜女调〕、〔苏武牧羊调〕、〔闹五更调〕、〔劝五更调〕、〔山伯调〕、〔花名调〕、〔下盘棋调〕、〔小放牛调〕、〔李玉莲调〕、〔行军调〕、〔调兵调〕、〔倒贴调〕、〔淮词〕、〔十字韵调〕等。往往一调多词，曲目积累渐多。如用〔十字韵调〕创作的，就有《农民伤心事》、《妇女伤心事》、《织布工人伤心事》、《泥水工人伤心事》、《红军攻打霍山城》等。这些曲词唱本，朴实健康，写的都是民众切身痛苦事，讲的是实在的道理，易学易唱易传，深入人心。

小调胡琴书在苏区流行普遍，逐渐在形式上产生新的变化。如红军宣传队也把《十劝夫》曲目搬上舞台；据安徽省文史馆馆员汪凌汉 1956 年回忆说：《十劝歌》这支曲目，后来形成四个角色演唱于舞台，即甲夫妇、乙夫妇四人，既分又合的演唱红军革命故事。说白、独唱、对唱、合唱，将昆曲(又称"大曲")、淮调，也吸收到小调中来。演唱时，更为精彩、紧凑、动人。这是小调胡琴书发展至多角的表演唱。

中华人民共和国成立后，政府提倡挖掘艺术遗产，于是地方文化部门，派专人搜集小调胡琴书有关资料；在霍山县诸佛庵，发现《十劝夫》唱本，在新安镇发现"丁翠兰唱本"、"荣立臣唱本"等，都是苏维埃时期的小调胡琴书艺人演唱的手抄本，其中还记有演唱艺人

陈玉清(女),她是艺人中的晚辈,中华人民共和国成立后,她还演唱于六安、舒城、合肥等地,所演唱书目有:《白区士兵伤心事》、《红军攻打霍山城》等当时流行的革命故事;同时还演唱一些传统曲目,如《探穴记》、《破镜重圆》、《玉环记》等。除此以外,也还演唱长篇书目,如《新旧婚姻对比》、《巧救侦察员》等。这些曲目,已成为今天艺人演出的保留节目。

四句推子 流行于凤台、颍上、寿县、淮南、怀远、蚌埠等地。

四句推子原是花鼓灯中歌舞的一种。颍上县有民间艺人唐佩金,他自幼喜爱艺术,学会各种弦乐。民国十年(1921),他从事红灯(花鼓灯)演唱活动,为花鼓灯配伴奏曲"游场"。花鼓灯歌舞后,接演小戏,唱的都是民间小曲,如〔清音调〕、〔凤阳歌〕等。久之,唐佩金便利用〔清音调〕、〔凤阳歌〕作音乐素材,锤炼出一种句句相连,循环不已,头尾四句,反复推唱的唱腔,被称之为"四句推子"。他把〔凤阳歌〕改为四句腔一气唱完,在唱段间设有大过门,句与句间加入小过门,给演唱者留有喘息换气的时间。从此,这种唱腔就成了花鼓灯后场的主要唱曲。

二十世纪三十年代末期,凤台县花鼓灯艺人陈敬之(艺名一条线)、宋廷香带班到霍邱演出,在戴张集听到当地艺人白玉山(艺名白穗子)唱这种称"清音",又称"四句推子"的小曲,便学习吸收,带回凤台县演唱。在演唱中,他们深感该曲仅在一个八度音域内进行反复推唱,有些平板。因此,陈敬之、宋廷香、梁金传、韩运辉四人,对唱腔又做了一些变化,即在句与句之间,增加四个长过门,从而使唱腔作为一种程式化而固定起来,并配以竹笛及锣鼓击节伴奏。经演唱后,群众喜听,遂便以陈敬之的艺名"一条线"为名,将该唱腔称为〔一条线调〕。因用丝弦伴奏,群众便称此种演唱形式为"弦子灯"。演唱的内容有情节、有人物,但多是短小的片断,艺人称为"篇子"。

中华人民共和国成立后,凤台县人民政府对四句推子的演出十分重视;1950 年秋季,县文化部门以淮河两岸的两个弦子灯班为基础,组成一个民间半职业性的班社,名为"大众剧团",但演唱的节目,主要还是曲艺"四句推子"的曲目。艺人李兆叶等人,曾参加蚌埠地区文艺会演,被曲艺界称做"红灯四句推子";也有人称"红灯四句梆子"。1951 年,在皖北戏曲研究会上,与会者根据演唱四句一反复的特点,定名为"四句推子",从此,民间流传的这一曲艺形式便统一了名称。它的曲目有:《游春》、《送香茶》、《小圆房》、《莲花庵》、《白老汉卖鱼》、《孟姜女送寒衣》等。其后在唱腔上也有较大发展,在原来四句唱的基础上,吸收了淮河的民歌、小调,改成〔四月平〕、〔慢赶牛〕、〔腊月平〕;又增〔导板〕、〔摇板〕、〔散板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔原板〕、〔清板〕等十几种板式,易于表达喜、怒、哀、乐等各种不同的情绪和思想感情。

拉魂腔 流行于鲁南、苏北、安徽的淮河两岸,以及涡河沿岸一带。

拉魂腔的形成有多种说法,其中较普遍的为老艺人魏广才、徐步俊、吴学勤等的说法,他们认为拉魂腔是苏北海州的民间音乐爱好者丘老、葛老、张老三人所创。他们依据当地

流行的秧歌、号子等，创造出一种〔太平调〕；同时还根据当地猎户所唱的一种近似号子的〔猎户腔〕，吸收了当地各种民间小调、俗曲创出新腔，用来演唱具有故事情节的“小篇子”（短小曲目），这便形成了原始的拉魂腔。其后，丘老为生计所迫，便流浪到淮北，又吸收了当地的花鼓腔、民歌、小曲、赶车号子，甚至妇女的哭腔，进一步形成了具有淮北特色的拉魂腔。安徽有许多拉魂腔艺人，就自称是“丘门腿”，意即其祖辈在丘门学艺，如吴之兴、霍从德、王宝霞等。据老艺人魏广才推算，安徽的拉魂腔约产生于清代末年，魏从师耿天宝，耿从师房有凤，房即在丘门学徒。

早期的拉魂腔，以“唱门子”方式出现，即一夫一妻，或一对父女，走乡串户，沿门卖唱以乞讨。演唱时，女的自敲梆子（柳木制成）自行演唱，男的以土琵琶（柳树挖成，似柳叶状，又名柳琴）伴奏。唱的多是一些吉利话或一些“小篇子”。逐渐拉魂腔由“唱门子”发展到“跑坡”，这是一次进步。所谓“跑坡”，即由一家子，包括父母、子女，有的还捎带着个别徒弟或女婿，组成一个似班社的小组织，推着独轮小车（又名鸡公车）走乡串户，进户演唱；有时从日落唱到第二天日出，艺人称之为“两头红”。例如，灵璧县艺人陈德标一家，有妻子丁锡兰、大女儿陈宝婷、大女婿丁桂君、八岁的小女儿陈小红，组成一班，推上一辆独轮小车，四处跑坡。

拉魂腔所唱曲目皆为长篇，如《杨家将》等。演唱既不妆扮，也无表演，只有一把土琵琶和一个柳木梆子进行伴奏。有时，为了招徕听众，活跃场子，艺人们加演一种“压花场”（吸收花鼓灯的某些舞蹈动作进行表演），由一男一女，边唱边舞，能舞出许多步法和身段，而后唱一些有简单故事的小篇子。这种形式非常受群众的欢迎。

由跑坡到“唱地摊”到“坐板凳头”，是拉魂腔的又一发展。坐板凳头时期，除在农村演唱外，有时也流动到城镇演唱。为了适应城镇听众的欣赏趣味，单纯演出小篇子，已不能满足需要，艺人们不得不向其他戏曲剧种（如梆子、曲子）、兄弟曲种（如琴书、坠子等）移植改编一些剧目或曲目，用拉魂腔演唱，如反映包公的曲目有《大鳌山》、《小鳌山》、《断双钉》、《小欺天》等；反映杨家将的曲目有《杨八姐救兄》、《杨排风挂帅》、《杨金花夺印》、《穆桂英挂帅》等；反映家庭言情的曲目有《大金镯》、《双槐树》、《压裙记》等；反映反霸题材的曲目有《三上轿》、《双开铡》、《绣鞋记》等。此时，流动于淮河沿岸蚌埠、临淮关、怀远、五河、灵璧一带的艺人，有大毛子（魏月华）班子（包括其夫徐步俊等）；二英子班子（包括其夫左老二、其女徐彩云、婿徐才华）；张圣贤家班（包括其妻小唤子、其女宝莲、宝霞和女婿金瓜等）；兰英子班子（原名何兰英，其夫李如道，表叔魏玉林等）；还有汤小喇叭一家、麻桂芝一家等。他们有的以一个家庭为单位，或以亲戚朋友为一组合，四处奔波流浪卖唱，生活异常艰苦。他们的演出多采用“坐板凳头”形式，由一男一女轮流演唱。开唱时，男唱“不说小生书房去”，女接唱“再说素英上场来”。然后再唱述故事。演唱者有时以第一人称表述人物的思想感情，心理活动；有时又以第三人称介绍人物，介绍故事。如此反复跳进跳出，直至唱完

一个完整的故事。如果是一个小的班社，人员多了，便可以由几个男女艺人，同时“坐板凳头”演唱，每个艺人分唱故事中的一个角色。此时，不仅有土琵琶伴奏，大一点的班社，还以一把三弦或简单的锣鼓伴奏，敲击出简单的过门，如〔单起腔〕、〔双起腔〕、〔停腔〕、〔调板〕、〔叫板〕等拉魂腔所特有的锣鼓点子，它不仅丰富了拉魂腔的音乐伴奏，烘托了气氛，而且使演唱者能在锣鼓过门中，稍事休息。

民国二十年(1931)左右，大毛子(原名魏月华)班，曾经到过蚌埠，在蚌埠西游场唱地摊。此时仍是“坐板凳头”演唱，大毛子唱的《点兵》、《四告》、《大书观》，唱腔圆润优美，悦耳动听，在淮河边唱红，受到听众(特别是搬运工人和船民)的欢迎。

随着拉魂腔影响的扩大，拉魂腔艺人逐渐由唱地摊子，坐板凳头，向应茶园老板之聘，到茶园内演唱。这些茶园一般均筑土为台，只有几张板凳或坐椅，没有其他任何设置。艺人在台上演唱，茶客边喝茶边听唱。艺人唱一襟子，便由一女艺人至台下、向茶客讨“赏钱”，女艺人常遭羞辱。较有名气的艺人，则与老板订合约，拿“包银”，或按天结算，或按月计算，这样艺人就不必再为向茶客讨赏钱而受辱。

拉魂腔曲目，早期都唱各种篇子，总的分为“压场篇”、“走场篇”、“坐场篇”；又以旦角和丑角所唱篇子为多，其篇目有：观场(人物)篇、观山篇、观水篇、观庙篇、观灯篇、观画篇、观星篇等；大凡风、花、雪、月，世俗民情，历史掌故，轶闻趣事等。无不可编成篇子演唱，其篇目约有二百多个。每个篇子因时因地，因人因事不同而产生不同的内容和唱法。这些篇子都具有一定的故事情节，语言优美、形象生动、朴实、幽默而风趣，如《单刀篇》、《拾棉花》、《走娘家》、《拙大姐》、《懒婆娘赶会》、《借水瓢》、《劝闺女》、《拉瓜秧》、《王彦章摆渡》、《马前泼水》、《昭君出塞》、《酒色财气》、《大小纲鉴》、《风花雪月》、《王刚卖画》、《湘子讨封》、《罗成算卦》、《老鼠告猫》、《黄老打狗》、《草船借箭》、《唐王探病》、《杨雄别妻》、《秦琼救驾》、《古城聚会》、《小补缸》、《黑驴段》、《贪花段》、《凤仪亭》、《穷人段》、《穷神段》、《西厢段》、《货郎段》、《大烟段》、《长工段》、《祭塔段》、《孔夫子探病》、《潘金莲拾麦》、《十二月花名》、《咬脐郎打围》、《狸猫教虎段》、《吕蒙正辞灶》、《小二姐做梦》、《潘必正偷情》、《两口子争灯》、《小乔哭周瑜》、《小瞎子闹房》等。

拉魂腔的篇子内容，虽反映社会现象比较广泛，但皆与群众生活、习俗风尚和切身利益有关，如唱《大烟段》，其唱词就非常形象而生动：“清晨起，唤丫鬟，忙收拾大烟盘，金烟斗，银烟钎，进口英国的鸦片烟，烧成莲花开一朵，吸得快活似神仙，喝口茶，吐口烟，滴滴溜溜起云圈；一天花一百，十天花一千，烟枪葫芦没有底，楼台殿阁往里钻……。”此例说明篇子演唱，是以群众口语来抨击社会丑恶现象的。拉魂腔艺人说：每唱此篇时，常常引起听众哄堂大笑。

拉魂腔的唱腔，分板和腔两种：板，有〔慢板〕(又名〔幽板〕)、〔紧板〕、〔散板〕、〔数板〕、〔二行板〕、〔五字紧板〕、〔闸板〕等；腔，有“平腔”、“扬腔”、“寒腔”、“立腔”、“柔腔”、“败腔”、

“射腔”、“哈弦”、“连板起”、“单起腔”、“双起腔”、“四六长腔”、“冒调花腔”、“叶里藏花”、〔进花园调〕、〔赶脚调〕、〔过河调〕、〔雷对调〕、〔补缸调〕等。伴奏主要用“土琵琶”，后加三弦，并用柳木梆子掌握节奏。

拉魂腔艺人在表演“压花场”时，常用的身段有：剪子股、蛇脱壳、怀中抱月、浪子踢球、燕子拨泥、百马大战、白鹤亮翅、凤凰单展翅、凤凰双展翅、鸭子和泥等。这些表演，成了拉魂腔的最基本表演程式。

民国三十年间，拉魂腔发展为泗洲戏以后，唱地摊子的形式不复存在。直至 1980 年以后，泗洲戏日渐衰微，唱泗洲戏的艺人，又恢复拉魂腔地摊子的演出形式，在沿淮河两岸演唱，仍很受听众欢迎。

淮　词　俗名淮调。盛行于清末民初。流行于安徽省沿淮及长江、滁河、巢湖等沿岸一些地方。淮词来源：一为由淮河水域传来淮安、淮阴一带的清淮小曲，其主调为〔淮红调〕、〔上河调〕、〔下河调〕等；一为由南京沿长江、滁河、巢湖水域传来之扬州清曲，主调为〔满江红〕、〔马头调〕、〔南京调〕（秦淮调）等。清代乾、嘉以后，淮安、扬州、镇江、南京等地盛行时调小曲，百多年历久不衰。城镇的勾栏、妓院、瓦肆、会馆均有歌妓演唱。淮河、长江中行驶大船上的巨商大贾，常邀歌妓随船演唱。走运河、穿洪泽、渡江淮，入滁、巢，淮词得以传播发展。据阜南县已故淮词老艺人袁海波（1903—1983）生前回忆，在其少年时代，淮词已在淮河沿岸广为流传。他的传授老师张二少，就是在大船上跟随扬州帮的商贾、歌妓学唱的。其时约在光绪中叶（1890 年）左右，时称淮调。后文人以其文词典雅优美改称淮词。

淮词流行于淮河水系，有几个较大据点，即寿县、阜阳、阜南三地。寿县艺人名气最大的为陶五爷。他从淮河下游来的商船歌妓处学会淮词的唱腔（小曲）和伴奏（主要乐器为箫），于光绪三十年（1904）收徒周维汉、孟光红、王玉楷、刘西江、杨建华等。民国十四年（1925），周维汉收徒陶凤发、周宝成等。后，周宝成又收徒周树敬、周树芝等。寿县的正阳关，是淮河繁华码头，客商云集，为淮词兴盛处所。艺人摆摊、设点演唱，众多妓女学唱淮词，所演唱曲目有《妇女诉苦》、《妓女叹》、《恋人相思》、《夫妻相爱》、《妓女从良》、《一寸光阴一寸金》、《对扒》、《忠贞不移》等。淮词为一人坐唱，也有数人演唱。数人唱为主唱一至两人，帮腔一人。主唱手拿一只瓷碟和一双竹筷，以竹筷击碟打节拍，帮腔者执两只铜制酒盅互碰，发出丁当之声，以作节拍。主奏乐器以箫为主，还有月琴、三弦、筝等。所唱曲调主要有〔慢八板〕、〔穿心子〕、〔彩句子〕等，余则多为俗曲，如〔玉美人〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔四季相思〕等。

民国年间，淮词兴盛于阜阳各县，以阜阳为中心，分布于颍河沿岸，遍及洄溜集、袁寨、三十里铺等。尤以阜南县的王家坝、洪河口、老观、曹集、童楼、桂庙、三河尖、中岗镇、焦陂镇等更盛，形成几十个“淮词窝”（业余班社）。其中以三河尖和中岗镇的街里街外最盛，淮词迷不下二百多人，涌现不少“善才箫友”；其中知名的有李晋卿，他善吹善唱善击碟，又善

于搜集曲目；张慎卿擅长弹奏、演唱；童老伟、卢仲益善吹双音箫管；卢文涛擅唱〔哭淮词〕；彭海坡、李奎斗擅长抓筝；刘云阁善唱、善拉二弦（胡琴）。凡唱淮词者，在中岗镇地方特别受到人们尊敬。

阜阳市区演唱淮词者与四乡不同，他们以文化人中的淮词爱好者组班结社为主，民间艺人极少参与。他们弹唱品玩，对所唱曲目皆经过精选，有时还对唱词作一些改动。如有的唱段正规为二十二句，若夹带〔穿心调〕，可长至四十二句；有的唱段，夹带〔凤阳歌〕、〔数板〕、〔紧垛子〕等，可长到六十句以上。他们在唱腔上讲究咬字行腔，要求字正腔圆。如《七弦琴》、《一到十》、《猫儿扑蝶》等曲目，词美曲优，一咏三叹。其唱腔结构，大体和扬州清曲的套曲结构相同，为曲牌联缀体。一般每支淮词的曲牌都按"三板头"——"四句腔"——"穿心调"——"吟板"（过板）——"消板"等为全曲的结构。唱词，有七字句、十字句、四四句、垛板句、长短句等。文词华丽优美，如《黛玉悲秋》中"月朦胧，碧纱窗外人初静。一阵阵风入回廊，铁马响叮咚……"。《水漫金山》中"远望长江，无岸无涯，绿水连天，风高雾大，烟云渺渺，冷露沙沙，四野萧疏，两岸芦花……"都是寓情于景的妙句。阜南县一带互称淮词爱好者为箫友，"老箫友"大都是通音律、懂诗词、有文化、有身份的人。从不以淮词卖唱谋生，箫友们多在逢年过节，休闲雅兴之时，相请相约，或定期聚会，吹拉弹唱，自娱自乐。

流行于巢湖和滁河沿岸一带的淮词，当地群众称为"清淮词"。所唱曲调和曲目，与淮河沿岸基本相同。巢湖地区先吸取〔秦淮调〕。其曲目《大花船》中所唱："大花船，靠江边，……夫子庙，把船靠，行一步又到文昌庙，我到金陵馆里把席叫。"是描写南京秦淮河的情景。淮词在巢湖地区最盛行之地是含山县的运漕镇，此镇水通长江，商船云集，妓院多处。这里的淮词唱腔与巢湖民歌、山歌相结合，为城镇农村人们所喜爱，直到抗日战争时期，运漕镇因未受日军侵占，淮词依旧兴盛不衰。民国二十九年（1940），运漕镇淮词班还经常有演唱活动。其时，每至夜晚，弦歌不辍到五更。巢湖鱼现口班，有陈家喜等九人，演唱时各执乐器，由唱工好，嗓音圆润者为主唱。曲目有《打牙牌》、《倒贴》、《害相思》、《闹五更》等，皆言男女之情事。演出场所，除城镇与各地相同外，农村则据四季不同而变换时间和地点，即"春则晌（晌午后唱），夏则凉（夜晚纳凉唱），秋则场（演唱于稻场），冬则黄（黄昏后唱）"。

淮词曲目多为短篇，经常唱的有三十多个，如《一到十》、《盼郎归》、《劝冤家》、《断桥》、《玉美人》、《招商店》、《醉归》、《大花船》、《闹天宫》等。巢湖一带淮词唱腔因结合当地民歌而有所变化，曲目发展了长篇，如《西厢记》、《荷花记》等。抗日战争时期，全省多处淮词艺人停止演唱，农村业余班子也大多停止活动。

中华人民共和国成立后，各地停演的淮词再次兴起。如寿县正阳关文化馆对淮词作了普查，挖掘整理了一些曲调和曲目。1955年，陶凤龙、吴守林、周子章等，参加六安地区民间音乐舞蹈会演，演唱《一寸光阴一寸金》等小段，获挖掘、整理和演出一等奖；1956年，该曲目又参加了安徽省音乐舞蹈会演，获挖掘、整理和表演一等奖。阜阳地区文化部门亦组

织人员从事挖掘、整理淮词工作。1959年，阜南县老淮词窝中岗镇，尚有十几位淮词老玩友。如李大坤，年已八十尚能吹箫；李东敬、李治、陈学彬、蒋述中等，多是六十来岁，但尚能演唱。文化部门组织他们培养了一些青年人，如侯保华、周传红、蒋小中、蒋小凤等十数人。以中岗镇淮词窝为基地，组织淮词研究会，对淮词曲目、音乐进行挖掘和整理。至八十年代仍有演唱。

坠　子　　又名坠子书，流行于宿州、阜阳、蚌埠，以及皖中各地。

坠子起源，至今尚无定论。一般认为是"莺哥溜"和"渔鼓道情"相结合而形成。莺哥溜是清朝中叶流行于颍河一带的曲种，俗称"颍河溜"（"溜"即唱的意思）。因其曲调优美动人，如莺儿溜舌，文人以其音为名"莺哥溜"。道光年间，阜阳颍河溜艺人夏连成，曾到河南开封演唱，发现颍河溜与三弦书的曲调演唱形式很相近，其伴奏乐器均为三弦、单钹，但三弦书演唱中弹奏相互和声帮腔使他受到启发，而立意革新。因此他在豫苏皖三省交界地方和道情艺人相遇时，一方面互相交流演唱技艺，一方面将原有的伴奏乐器三弦加马尾弓子，改弹拨为拉弦，并将道情艺人用以击节的简板改为檀木简板。这种新的演唱形式，人称"坠子书"。

坠子书艺人始终沿袭原"道情"所敬奉的邱祖龙门派，下分曾、柴、杨、张四派 。在发展过程中，由于流行地区和受民间艺术的影响不同，又分东路、西路和北路。皖北一带坠子，多属东路，它的表演形式，分为单口和对口两种。伴奏乐器主要是坠胡和简板。演唱者左手持简板，也有的右手击小鼓。琴师拉坠胡，也有的用脚梆；在开场之前，二人先演奏"闹台"，多用"八板"之类的前奏曲，然后再开正书。无论男、女都以大嗓（本嗓）演唱，并有"大口"、"小口"之分。"大口"行腔宏伟、刚健，"小口"行腔俏丽、清脆。坠胡伴奏讲究各种技巧，有闪、颤、腾、挪、滑、揉、顿、悬，以及包、领、托、垫等手法。

坠子唱本，韵辙有：钦申、焦梢、铁血、天仙、乓插、扑苏、工声、丑牛、知西、坡梭、拍灰、排怀、仓商，与淮北戏曲音韵有相似之处，其用语均为皖北方言，唱词句式基本为七字句、十字句，还有"三字紧"、"四字垛"、"五字崩"等句式。唱腔以板腔体为主，兼用少量曲牌。有〔引子〕、〔四句腔〕（又称"大小四平腔"）、〔连口〕、〔大寒韵〕、〔小寒韵〕、〔垛子〕、〔快扎板〕、〔花腔〕等。书目分"蔓子活儿"（长篇大书）、"段子活儿"（短篇小段）。

光绪二十七年（1901），坠子在萧县一带盛行。坠子艺人郭合银的师太（佚名），吸收、溶合了当地流行的渔鼓、丝弦、琴书，以及花鼓、梆子等姐妹艺术，增强了表现力，形成了自己的特点，在唱腔上又创造了〔三字锦〕、〔四字崩〕、〔正十字〕、〔倒十字〕等，使坠子曲调更加优美，灵活多变。既长于抒情，又增加激昂的气氛。因完全使用乡土语音，更具有浓厚的乡土气息，深受听众所喜爱。群众习惯称之为"萧县坠子"。萧县的坠子，在表演上讲究架式，以"武坠子"出名。艺人在授课时，以手、眼、身、法、步的基本功，和喜、怒、哀、乐的面部表情作为训练课目，一招一势，举手投足，均要求精益求精。淮北各地求艺者甚多。因此，萧县

坠子远近皆知，一时名声大噪。

民国十九年(1930)，萧县出现一批优秀的坠子艺人。县城有李元同；黄口镇有韩教香、史大桂、史二桂、史凤云；杨楼镇有杜庆祥，以及外地来落户的刘元芝等。其中女坠子艺人郭合银，十三岁即开始唱长篇大书，独挡一面。在萧县、砀山等地颇有名气。女坠子艺人韩教香和她的养女史大桂、二桂、凤云，还往返于济南、徐州、南京等地，久唱不衰。史凤云以《游西湖》、《宝玉探病》、《黛玉悲秋》等曲目为拿手。她演唱时委婉妩媚，一唱三叹，酣畅淋漓，令人叫绝，有"皖北坠子皇后"之美誉。坠子艺人杜庆祥，创造性地将拖腔缩短，改慢板为快板，以适应自己的唱法，且追求淳厚的韵味。演唱中，他突出动作的表演，以达到鲜明地刻画书中人物的目的。他演唱的《太白醉酒》、《孟丽君》、《万花楼》等书目，受到听众赞誉。坠子艺人刘元芝书艺独树一帜，她长相俊俏，唱腔柔润，吐字清晰，表演细腻，讲究喷口，擅长运用"丹田气"和"脑后音"，以"大口"唱法取胜，她登台不久，萧县、砀山一带地方听众，即为之倾倒。她唱的长篇书目有《薛仁贵征东》、《小八义》、《三门街》等，曾在天津、济南、徐州、宿州等地演唱，享有盛名。她于民国十九年为爱国军民演唱《五卅惨案》，全场无不动容，被群众誉为"爱国艺人"。萧县坠子艺人演出范围，东至连云港，西至兰州、西宁，南到南京、上海，北至北京、天津，兴盛一时。

民国三十一年，萧县坠子因当地听众欢迎扬琴演唱形式，便吸收扬琴艺人加入班社，改名"大扬琴班"，班首为坠子艺人杜庆祥，其成员有刘元芝、史凤云等。仍以唱坠子为主。界首的坠子艺人李忠青于民国三十一年，在界首荣乐茶园演唱自编的《九一八》，全唱段一百二十多句，唱述日军侵占沈阳，东北三省人民遭受流亡的苦楚，号召人民同心抗日。当时左翼戏剧联盟领导下的抗日救亡队，邀请他入队，并让他随队到各地演唱。

中华人民共和国成立后，萧县的刘元芝、李元同、岳合兰等，于1952年组成坠子队。1958年，刘元芝代表坠子演员，被选入安徽省曲艺代表团，赴京参加第一届全国曲艺会演。她以演唱《李逵夺鱼》获奖。期间，还和其他省市的曲艺演员，到中南海为中央领导人演出，演出后，与全体演出人员一起受到周恩来总理的亲切接见并合影。刘元芝培养了一批年轻的坠子演员，朱月梅、陈玉春、张长英、唐俊英、高俊侠等，皆为她的得意门生。宿县地区曾组建"坠子剧团"，但萧县的坠子艺人不为所动，一直坚持坠子的演唱。

阜阳地区的坠子艺人有马俊武、陈敬法、梁素云等。马氏出身于曲艺世家，十六岁正式说书，有五十七年的艺术生涯。他参加过五次地区曲艺会演，三次安徽省曲艺会演，一次全国曲艺会演。在阜阳曲艺界长期担任曲艺改进会的会首。1955年，曾被选为阜阳县人民代表。他演唱坠子属"大口"唱法，声音高亢激越，唱腔曲调朴实。擅唱书目有《刘公案》、《鹦鹉传》、《龙凤再生缘》、《走马荐诸葛》、《孙庞斗智》、《绣鞋记》、《左连成审狱状》、《秦始皇兵吞六国》等数十部长篇，和近百个短篇。艺人称他为"书篓子"。二十世纪五十年代末，他收徒陈教明、胡教法(盲艺人)等。陈教明善于整理传统书目，曾整理改编《白袍记》等长篇。他

在演唱中，自然地引出书中人物，入情入理，平中见奇；他常常对唱腔曲调翻新创造；他的唱法是“大口”与“小口”结合运用，以“大口”描绘战场，有排山倒海之势，“小口”则委婉轻俏，细腻动人。此外，周治国唱坠子也有五十多年。他天生一副好嗓子，七十岁始到阜阳演唱，嗓音仍似当年，声震书棚，能把书棚外听众引过来。阜阳的城隍庙、北关、府院、人民剧场等书场负责人争相邀请。他在各书场巡回演出，群众称他为坠子“北霸天”。擅唱书目有《九美图》、《鹿凤阳鞭扫十八国》、《大红袍》、《呼延庆》、《杨家将》等。现代书目有《战火中的青春》、《朝阳沟》、《三世仇》、《紧握手中枪》、《红灯记》等十几部。他先后收徒有杨立成、梁立山、郝立友、李立军、张立才等，人称八大子弟。最后收“关门徒弟”李大头（艺名），皆是阜阳地方有成就的坠子艺人。他早期在蚌埠、徐州、南京等城市演唱，也颇有声誉。1959年，阜阳成立曲艺协会，他被选为曲艺协会副主任。

皖中一带坠子艺人有合肥的吕明琴、夏琴，固镇陈宝洪，滁县邹贵友等。吕明琴出身曲艺世家，是东路坠子代表艺人，她曾到过河南演唱。1951年，参加安徽人民赴朝慰问团到朝鲜为中国人民志愿军演出。她演唱的《渔夫恨》、《小黑驴》等颇有影响。其女夏琴，在她培育下，技艺娴熟，拿手书目颇多，如《取成都》、《走马荐诸葛》等，皆为吕明琴口授亲传。陈宝洪是拉坠胡能手，他随固镇曲艺队赴上海演出，受到音乐家贺绿汀的赏识，推荐他至上海音乐学院进修。后，随苏联红旗歌舞团，以坠胡独奏走遍华北、华东各省。后来，他调至安徽省歌舞团，任专职演奏员。他曾将坠胡两根弦改为三根弦演奏。他挖掘、整理的坠胡曲〔凡思调〕（亦名〔凡志调〕）灌制了唱片。

安徽琴书　　主要流行于萧县、泗县、砀山、宿县地区及阜阳地区各县。皖中、皖东在沿江一些个别地方，也有艺人活动。

安徽琴书，又有“皖北琴书”之称。萧县流行的琴书，是在清代宣统二年（1910）由山东郓城琴书艺人于振林，全家迁居萧县黄口镇而开始流行。民国十九年（1930），于氏之子于同昌，向菏泽地方著名艺人王三学艺后回萧县，又充实了于家班的演出力量。于家班的琴书唱腔，有健康、欢快、热烈的特点，以扬琴、手坠子、软弓京胡、筝、笛、碟等乐器伴奏演唱，成为地方名班。影响所及，邻县前来学艺和邀请演唱者甚多，人称“盖三县”。于同昌在修词、改调上，下了很多功夫，所收徒弟均有一定文化水平。他在家乡演唱数年，后至徐州演唱，红极一时。当时在徐州演唱琴书的黑二妮、杨二妮，也自愧技艺不如他。邢桂新演唱的书目有：《张廷秀私访》、《双锁柜》、《王定保借当》等。此外，还有徐开荣、何祖振、佘巧云、冯春远等组织的班社，长期在各乡镇流动演唱。所唱书目有：《梁祝下山》、《水漫金山》、《踏青说媒》、《王三姐住寒窑》、《吕蒙正赶斋》、《王婆骂鸡》、《小姑贤》、《王天宝下苏州》等，皆为群众所欢迎。

泗县流行的琴书，有说来自萧县，也有说来自山东与当地的“道情”和俗曲相结合，形成的新曲种，人称“泗州琴书”，它盛行于清末民初。当时有泗州艺人张世銮、陆成修，分别

师从山东籍艺人李永杰，湖北籍艺人陈开红，将琴书艺术带回泗县。并吸收地方流行的淮海、洪泽、扬州等地的曲调，丰富了"泗州琴书"的唱腔，形成自己的风格。"泗州琴书"分南、北两派：北派属"柴门"，风格粗犷豪放，声调激昂，代表性的书目有：《王华买父》、《包公案》、《打蛮船》等；南派属"儒门"，曲词典雅，唱腔委婉清丽，其代表性书目有，《金山寺》、《金瓯玉瓶记》等。两派虽分开演唱，却又合作切磋，取长补短，使琴书艺术，尤为增色。

安徽琴书流行在涡河两岸，又称"涡河琴书"或"清音"。它同亳州、太和、蒙城流行的琴书，艺术风格基本相同。据涡阳艺人马治田说，民国初年，有琴书艺人到涡河演唱，当时城镇的演出场所皆为戏曲占领，他只好到乡镇行艺。所唱唱腔是〔淮调〕、〔鲜花调〕、〔劈破玉〕、〔马头调〕等，不被群众接受，便逐渐改用〔凤阳歌〕、〔四平调〕、〔垛子板〕等演唱，局面便逐渐打开。在涡河沿岸的涡阳、南阳城集等地几个庄子，都有不少琴书班，如陆家班、马家班、刘家班等，也先后出现了不少艺人，如南阚町集琴书班中有金鹌鹑（外号），蒙城涡河北有丁二连，亳州寺集的刘兰英（外号"叫蛐蛐"），皆是当时各地的知名艺人。

蚌埠因铁路交通便利，琴书得以流行。开始，艺人大多从鲁南、苏北、皖北等地而来。他们有的一人自拉坠琴沿门演唱。有的是夫妻合唱，一人打扬琴兼敲檀板演唱，一人拉坠琴伴奏，东奔西走，称之为"跑坡"。到民国三十三年，琴书艺人吴宗标来蚌埠定居，他的演唱口齿清晰，吐字出音圆润，声韵纯朴，又善于刻画书中人物。他的拿手书目长篇《双贤记》、《罗衫记》、《还乡传》、《双打灶》及《劝闺女》等，长期受到群众欢迎。

中华人民共和国成立以后，安徽琴书艺人多演唱现代书目，如《除四害》等，多属自编自演或移植演唱。在蚌埠、固镇、怀远、五河的安徽琴书艺人，由文化部门组织起来的，参加地方曲艺协会，或曲艺工会。还有的艺人被吸收到蚌埠市曲艺团或文工团演唱。蚌埠市天桥曲艺团青年琴书演员吴舜英，受其父吴宗标口授亲传，在唱腔和表演艺术上，都有相当造诣。她曾参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会，演出《小两口辩浪费》，受到观摩者热烈称赞，获演员一等奖，被入选参加全国第一届曲艺观摩演出大会。蚌埠市周边的固镇、怀远、五河三县的曲艺队，所演曲目，都经过整理和改编而演唱，其演出形式，为单口、对口或三人联唱。

安徽琴书演唱的书目，以短篇为主，传统的有：《姜子牙卖面》、《孟姜女送寒衣》、《朱买臣休妻》等。现代书目有：《小两口辩浪费》、《巧遇》、《雷锋送亲人》等。同时，也演唱一些长篇，如传统书目有：《王天宝下苏州》、《刘镛坐南京》、《白绫记》、《包公案》等；现代书目有：《新儿女英雄传》、《海岛怒潮》、《林海雪原》、《夺印》等，皆为艺人改编演出。

在皖中、皖东等地的曲艺团、队里均有安徽琴书艺人演唱。此外，在各地、市、县、乡、镇的宣传队里，也有安徽琴书艺人参加。如滁县地区歌舞团曲艺队，就有琴书演员刘培枫、刘艳秋（女）、鲁彩霞（女）等参加演唱。他们自编自唱新书目，如《李月英让奶》、《学习英雄张志新》等。由于书目大多是新创作的，曲调也随之改革创新，如〔迎春调〕、〔雁鹅调〕、〔放牛

调〕、〔燕河调〕、〔千秋调〕等。

莺歌柳　又称“颍河溜子”。流布于颍河两岸以及淮北、豫东一带。

明末清初，颍河两岸的民歌小调与地方戏曲交会，在界首一带形成一种“顺口溜”。据坠子艺人徐志发回忆：清末，他的师太郭永军，用三弦伴唱，演唱一些“顺口溜”小段故事，称“颍河溜”。“溜”即随口而唱，顺情而发，词句都是用地方语言编成。当时，颍河溜由艺人传唱而流布开来，因其曲调悠扬，文词生动，为文人雅士所垂青，遂改名为“莺歌柳”，于是“莺歌柳”之名，一时广为流传。据界首渔鼓老艺人徐志邦听其父徐广真说：道光三年(1824)河南禹州商人朱良军，贩一船芝麻，途经槐店码头，一夜之间，将一船芝麻赌博输光，逃至安徽临泉，昏倒路旁，为颍河溜艺人张孝祥救起，后收他为徒，学唱颍河溜，张便赐名为永军。两年后，朱永军满师回乡演唱。其后朱在禹州收徒学唱，改用坠胡伴奏。久之，当地听众便习惯称颍河溜为坠子。五年后，张孝祥至禹州说唱，偶遇朱永军，知其已将颍河溜改腔换名，甚为生气，责怪其徒不该妄自改换门派名称；但细听朱永军演唱，较之自己所唱之颍河溜甚多丰富，当他回界首后，便吸收其徒所创的新腔，并改用坠胡伴奏演唱，界首听众称他所唱的为“新颍河溜”。直至民国二十六年(1937)，徐志邦仍常在界首游艺场拉弦为颍河溜艺人伴奏，因乐器是坠胡，听众亦称“颍河溜”为“坠子”，或仍称为“颍河溜”，叫法不一，但此时真正唱颍河溜的艺人，已为数不多了。

莺歌柳的曲目，长篇极少，以演唱小段擅长，如《蓝桥会》、《鸿雁捎书》、《下南阳》、《绣花鞋》等。唱腔曲牌有〔玉美人〕、〔十二月〕、〔李玉莲调〕、〔天牌〕、〔地牌〕、〔打牙牌〕等。唱腔板式有〔大起板〕、〔小五板〕、〔飞板〕等。也有艺人运用地方戏曲的演唱方法，自由即兴发挥，随所唱内容而选择唱腔，悲时，来一段拉魂腔；喜时，来一段山歌小调；怒时，喊几声渔鼓曲；乐时，哼两句清音曲。琴师手艺高超，艺人唱到哪，他能跟到哪。每段唱腔的尾音都番高，音色讲究悠扬、亮丽、清雅，由低到高，多以假声衬托。

中华人民共和国成立后，地方文化部门，虽曾组织人员挖掘、整理、抢救遗产，但老艺人甚少，后继无人，时至今日，几成绝响。

芜湖滩簧　又名“湖阴曲”，流行于芜湖市以及周边地区。

清嘉庆年间，芜湖市区盛行昆曲，在商人、文人、豪门和富有家庭传唱。后因昆曲文词典雅，曲高和寡，演唱者便易调改词，称“改良昆曲”。后又吸收芜湖流行的滩簧、泥簧和二簧，将改良昆曲再加以通俗化，统称“滩二泥”，逐渐形成坐唱形式，被当时人称之为“芜湖滩簧”。同治年间，芜湖米市街杨洪发组织“乡乐研究社”，其成员有王养之、余锦，以及衙门各房科人员。因其活动多在城东内街，地势较高，群众对唱滩簧的称“高头的”。又有张三太爷，在道台衙门当差，他也组织了衙门各房科人员唱滩簧，因演出场所在芜湖的南边，地势较低，人称“底下的”。后来“乡乐研究社”改为“乡乐保存社”，经过一段时间以后，演唱活动逐渐减少。

民国八年(1919),芜湖鲍筱斋,在为编修《芜湖县志》搜集资料时,对芜湖“乡乐”进行探索,邀请滩簧爱好者坐唱,恢复书目和唱腔,去粗存精,润色文词,考订音律,于民国十四年编辑成集,以唐人温庭筠诗《湖阴曲》作为书名,谓之《湖阴曲初集》,由北京撷华书局刊行。该曲集〈序言〉云:“每当春秋佳日,文酒宴会,必歌是曲以侑觞”,又云“从昆曲所变化,为皮簧之滥觞”,“苏、沪滩簧等,大多白多唱少,调极简单……惟我邑此种戏剧(分角坐唱之惯称),撷取昆曲之精华,而去其沉郁板滞之弊。”说明《湖阴曲》,始由昆曲变化而来,既不像二簧,也不像江苏、浙江之滩簧。而是以改良昆曲为基础,吸收滩簧和二簧唱法而形成。

芜湖滩簧,演唱一般分为三类:一是自唱自娱。二是祭神,如城隍、关帝、祖师爷等生、死祭日。三是娱人,如庆寿、婚娶、迎宾、送客等,多邀请芜湖滩簧艺人演唱。到了民国二十年芜湖滩簧又开始兴盛。此时,出现不少知名唱家,如齐宗濂善弄文墨,曾整理过《拷红》、《跪池》等曲目;他专攻老生并精于鼓、板。赵春堂常演唱《盆儿鬼》中张别古一类喜剧人物,嘻笑怒骂,妙趣横生,其师王养之演正生,以《琵琶记》中《汤药》、《遗嘱》二折为拿手。他表演一哭一笑,一咳一吐,书中人物的衰老病态,无不传神。其他艺人如郑大有善演《教歌》、《罗梦》两折,所唱乞丐腔,形神俱备。王培生乃郑大有的搭档,演《借靴》、《下山》、《断桥》中的小生角色很有品位。李元兴擅唱《花魁》、《学堂》中的旦色,唱腔细腻、柔润。后又有陈秉之(旦)、李惠堂(老生)、李华甫(老生)、陈慕兰(小生)、高家声(小生)、钱寿宇(旦)、经子密(小生)、顾帮栋等,皆是唱曲好手。

中华人民共和国成立后,芜湖市文化局聘专职滩簧教师陈秉之等,提供滩簧唱本,曲谱,并向一批青年传授。陈秉之专攻旦角,兼唱其他行当,又善操二胡等乐器。1959 年,他虽年已八十,嗓音依然清脆,刚柔相济,为后人留下很多他演唱的录音资料和唱本资料。其子陈瀚,也唱芜湖滩簧,攻旦角,以《花魁》拿手,又兼奏乐器。与陈秉之同时,经子密也提供了不少曲目的唱段,如《酒楼》、《反谎》、《搜山》、《打车》等。另有专攻小生的顾帮栋,擅唱书目有《下山》、《花魁》等,其所提供书目有《旅店》、《和番》、《芦林》、《相约》、《讨钗》等;他和他的岳父都是唱滩簧的高手。此外,以教习滩簧为能手的还有唱小生的沈鸣九,音乐水平较高,且善记谱,他无私奉献出曲谱资料和唱本,所记录之曲目除与《湖阴曲初集》中相同者外,尚有《扫秦》、《寄信》、《劝农》、《打子》、《收留》、《莲花》、《扫松》、《花鼓》、《刺汤》、《借妻》、《学画》、《夜课》、《见娘》、《合钵》、《杀媳》、《送子》、《出猎》、《遗嘱》、《逼休》、《泼水》等数十篇。

芜湖滩簧常演唱的曲目有《搜山》、《打车》、《旅店》、《庆寿》、《相约》、《下山》、《和番》、《断桥》、《芦林》、《讨车》、《拷红》、《收留》、《花魁》等。这些曲目,都是来自昆曲,后经不断加工改动而演唱的。

芜湖滩簧的演唱者都是男性。如老生、正生、老旦,皆用大嗓,旦和小生用小嗓,小生也可用大小嗓结合(又称“子午”嗓)。对小生唱腔,要求柔中有刚,旦角(除老旦外)唱腔要委

婉动听，净的唱腔爽直豪放，生的唱腔洒脱、爽朗、大方。

芜湖滩簧的唱腔由板腔和曲牌组成。所用板式，有〔起板〕(即〔引子〕)、〔正板〕、〔快板〕(〔紧板〕)、〔散板〕、〔落板〕(即〔尾声〕)。但经常以正板演唱为主。曲牌有〔弦索〕、〔银纽丝〕、〔五更调〕、〔牧歌〕、〔采茶调〕、〔二簧平调〕等。这些曲牌，又称“启蒙曲”，多用在《和番》、《花魁》、《白蛇传》等曲目中。因这些曲目声韵严格，曲调变化多端，故艺人多用这些曲目教授学生，认为凡学好这些曲目中的曲牌之后，再学其他曲目的唱腔就容易了。其唱和道白皆用芜湖方言，惟丑角的道白间杂苏州语音。据顾帮栋说，芜湖滩簧的演唱曾有过帮腔(艺人称“过档”)，当时有位叫胡四的，善帮腔，自他去世后帮腔遂消失。常用的乐器有二胡、苏笛、小三弦、扬琴、琵琶、笙、月琴、板鼓，后增加有打击乐器檀板、小锣、小钹等。

抗日战争时期，因芜湖市被日军占领，芜湖滩簧因而停止演唱活动，其后未见再有演唱者。

白　曲　流行于来安、天长以及江苏的南京等地。

白曲无文字资料可考。据1980年访问来安县大英镇七十六岁老艺人贾树坤说：“据上一代口传，清光绪末年白曲始在来安县南乡圩区一带传唱，每逢农闲和节日，有一些文化人，自发地为农民讲书谈史，至夜深方散。”当时流传一首民谣：“围炉说唱带喝茶，听古比今劝世家，招来乡邻无贵贱，直到三更才回家。”此时白曲为一人说唱，无丝弦伴奏。书目内容主要有民间生活故事和历史故事两种，有单行唱本，且有“小记书”、“小词书”之分，如《孟姜女》、《王清明招亲》等。说唱人皆照本宣唱，其唱词仅限于七字或十字，唱腔单一，音调低而自由，上下句反复咏唱，乡人自唱自娱，称为“干唱伙伴”。至民国初年，演唱者觉得这种无伴奏的上下句咏唱显得单调，缺乏音乐性，于是一些年轻艺人便突破前辈框框，改革唱腔并试用胡琴伴奏，效果大有增色，听众日益增多，一些听众自动资助茶水费、烟火钱、灯油费等。这便是唱白曲者由自唱自娱到收费的开始。遂后，又由一人独唱，发展为三至五人，增加了帮唱和合唱。伴奏则由一把二胡，增加到笛子、三弦、板鼓、脚铙等多种。白曲采用方言语音说唱，乡土气息浓郁，其风格向来以诙谐、幽默见长，听众称“欢喜团子”。行话说：“白曲白曲，白字当头，曲随其后。”又说：“白曲无正可，热闹为珍。”听众因此以“白曲”二字名之。

民国十年(1921)间，学习说唱白曲人数增多。为了适应群众需求，白曲演唱者自动结合为伍，一组以三至五人为限。演唱者以各自所长进行分工合作。有的白口好，就专攻说白，有的嗓子好就专攻唱曲，有的琴艺好就专事伴奏。他们演唱新编曲目，如《喜话》、《时令歌》，和情趣较强的《虫名》、《菜名》、《兽名》等；尤其是《劝戒赌》、《戒鸦片》等，受到广泛欢迎。不久，又开始编演中篇曲目，如《过关》、《武松杀嫂》等。此一类曲目出现，使白曲说唱曲目的路子越走越宽。于是有《双下山》、《十不全招亲》、《独占花魁》、《三戏牡丹》、《二姑娘倒贴》等曲目，皆为白曲艺人从戏曲中移植过来演唱的，为此听众说：“没钱进戏院，听白曲

过把瘾。”与曲目发展的同时，唱腔也得到了发展，如以原〔老梳妆〕、〔川心子〕、〔虞美人〕等二十四大曲为基础，又吸收〔陪送调〕、〔金垛子〕、〔四季游春调〕等七十六小曲，所谓“九腔十八调，七十二个郎的当，都往肚里装”。随之表演也有所发展，从呆板的坐唱，发展为站、坐结合，唱至动情处，还以身段、手势、步法，表达人物情感和烘托环境气氛。伴奏乐器也由二胡改为四胡，演唱者持简板、瓷碟，其他人各持四胡一把，同时形成了小型的职业班社。从自唱自乐，扩大到民间婚娶、祝寿、婴儿出生等喜庆活动，皆邀请白曲艺人演唱，曲目随不同场合而变化，如《八仙上寿》、《普庆花灯》、《麒麟送子》、《百寿图》等。至此，白曲的演唱形式和内容，已趋完善。

民国二十年，国民政府发布告示：“白曲勾人魂，小男小女不安身。”对白曲实行禁演。白曲的演唱活动只好移至边远山区。他们怕走漏风声，白天不敢演唱，只能至夜晚才进行演唱活动。如杜夕山白曲班，借口举办“平安会”，瞒过保长和乡长，在文山和汊河交界的程集，连演两个晚上。同时，又以民间灯会为名进行白曲演唱。他们巧妙地把民间灯会中所玩的灯船、高跷等与白曲演唱结合起来。由此白曲班的领头者，便成为灯会中玩船的撑竿人。所用道白和曲唱，皆取自白曲；撑船者领唱，扶船者（男扮女装）帮腔，唱一段船歌，说一段科诨。有抛锚、张帆、背牵、划桨等各种水上动作的表演，撑船者说一声“开船啦！”丝弦便奏起，艺人便开唱白曲。

二十世纪四十年代初，来安县大英地区成为解放区根据地，彭正举白曲班成立。常年演唱于大英、水口、武集、汊河一带乡镇，颇有声誉。民国三十年，文山乡白曲班配合抗日宣传，在地方人民政府领导下，集体创作，演出了《抵制日货》、《延安出发》等曲目，宣传爱国主义精神、歌颂革命圣地延安、歌颂抗日英雄，先后演出了近百场。民国三十三年春夏之交，新四军来（安）六（合）办事处，在六合县竹镇召开群英大会，大英镇的彭正举班应邀演出了新创作的《打雷官》、《抗日英雄严独手》，都是根据新四军解放雷官集等地的英雄事迹而编写的，受到群众热烈欢迎。新四军政治部主任方毅，接见演唱者，表扬他们演出成功，说“长了革命志气，灭了敌人威风”，并号召部队向地方学习。彭正举班所演曲目皆是以彭正举为首自编的；为了演好这些曲目，他们深入战地，走访群众了解英雄事迹，广为搜集材料，日以继夜地进行编写、排练试唱，又反复修改，至全班人员满意为止。当《抗日英雄严独手》、《王文尧参军》等曲目在英雄们的家乡演唱时，群众要求唱了又唱；每次演唱结束时，乡政府号召参军，当场即有成批青年人报名参军。

中华人民共和国成立后，地方政府十分重视曲艺活动。1951 年，文化主管部门，为了发扬民族文化，加强了对白曲艺人的关心和领导，组织艺人学习党的文艺方针政策，提高他们的思想和艺术水平，鼓励演唱反映现代生活的曲目。党的十一届三中全会以后，白曲唱本编写工作达到了新的高潮；创作了《十唱责任制》、《十劝赌钱人》、《计划生育好处多》、《来河两岸风光好》等二十多个曲目，演唱盛况空前。当时八十多岁的老艺人周天成和儿孙

们四代同堂，同台演唱白曲，技艺不减当年。老艺人贾树坤一生酷爱白曲，为了白曲技艺能流芳百世，特将自己的拿手书目，传授给儿女，高兴地说："白曲艺术，后继有人了！"

曲　书　俗称"唱曲的"，流行黟县境内。

曲书形成于清末，盛行于民国初年。时因黟县地方群众，大多轻农重商，男人多出外经商，那些守着田园的妇女，其中少数有文化者在闲空时，常把买来的唱本，照本宣读，以此自娱打发寂寞时光。后来觉得只是照本宣读显得单调，遂采用地方小曲编唱，便开始形成了一种有说有唱相对固定的演唱形式，并有了由三五个妇女组成的讲唱班子，各地乡镇妇女常邀她们到村镇去讲唱，曲书因此得以流传。

光绪三十二年(1906)，黟县里云都西道村，有黄杏仙(女)首创私立崇德女子中学，凡黟县小康之家闺女，纷纷来此读书，由于受黄杏仙的女儿善唱曲书的影响，崇德女中的学生纷纷学唱曲书，学会以后，便利用假期回村传唱，曲书便很快流遍全县各乡镇，形成讲唱曲书的高潮。

曲书的讲唱，用语皆乡土之音，因而颇有地方特色。唱腔有〔平板〕、〔哭腔〕、〔四句调〕等，也因为受地方语音(徽音)的限制，曲书无法向外地流传。其唱本有《梁山伯与祝英台》、《秦雪梅吊孝》、《天女散花》、《玉蜻蜓》、《笔生花》、《碧玉簪》等，皆抒发妇女内心怨恨、悲伤情绪。也有说部，如《三国演义》、《彭公案》、《三侠五义》中的片断故事。曲本大多是来自上海印行的唱本，也有本县蔡照堂等书店印刷的唱本。当时演唱曲书的佼佼者有黄良玉，及其继承者胡绮元等人。其讲唱的形式极为简单，仅有一桌一凳，讲唱者一人，面对油灯手拿曲本讲唱，不用乐器伴奏。讲唱者和听众均为女性，不许男子混入，不收取报酬，没有专业艺人。



抗日战争爆发后，在外地从商的男人，大多避乱回归故里与家人团聚，从此曲书才成为有男性加入的艺术，也因此曲书的书目也增加了抗日的内容。抗战胜利后，由于国民政府苛捐杂税不断增加，物价飞涨，民不聊生，曲书演唱活动逐渐停止。

1953 年，黟县人民政府号召挖掘文化遗产，组织县文化干部胡纪棣等人，改编了传统曲书《拷红》，并由何亚琳配谱、姚九金说唱、徐建操二胡伴奏，作了一次尝试性演出，但因改用普通话而失去地方特色，群众反映不佳。直到又适当恢复原来曲调仍用方音演唱，方被群众接受。至八十年代初，黟县四乡群众的曲书演唱依然如故。

文南词　流行于东至、宿松、祁门等地。

清末民初，由江西逃水荒而流入安徽的灾民中，有文南词善唱者，他们大多是盲艺人。

开始，他们以沿门歌唱乞讨求食为生，后逐渐落户于东至、宿松等地，并收徒传艺。其源头当地尚有另一说。据传说，宿松县虞家松村，有两位盲艺人，一名文竹，一名南松，他们在吸收渔歌小唱的基础上，又采撷长江一带时兴的民间小曲，融合创制新腔，演唱者由单人独唱发展为多人坐唱。伴奏乐器有二胡和四胡。因唱、白均具有地方特色而受到欢迎。群众称此说唱形式为“文南词”。取文竹、南松这两位盲艺人名字的首字而称。

民国年间，文南词在安庆地区有重大发展，因而人才辈出，仅宿松一地善唱者不下数十人。其中较有影响的，有陈瞎子(名字不详)、陈学林、陈士恒、吴钟岳、虞炳炎等。陈瞎子是宿松凉亭人，自幼即双目失明。因家贫，以算命为生。他是演唱文南词较早的艺人之一。他的嗓音洪亮，演唱时运腔柔中有刚，咬字吐词俱佳。拿手书目是《宋江杀惜》。陈士恒是宿松许岭镇人，以中医为业，爱好文南词，闲时自拉自唱，常设点撂地为群众演出，不收分文。他最善唱《卖茅柴》。其子陈学林，从父学艺，学会书目甚多。这一时期主要曲目有正本的《苏文表借衣》、《郭子仪上寿》、《大审玉堂春》、《陈妙常追舟》、《三戏白牡丹》、《方卿羞姑》、《安安送米》、《杨驼子讨亲》等。此外还有“插花本”的《烟花女》、《卖胭脂》、《对百花》、《打草墩》、《打春桃》、《打员外》等。与曲目相类，唱腔也分“正本”和“插花本”两类。正本唱腔板式有〔正板〕、〔四板〕、〔快板〕、〔摇板〕、〔哭板〕、〔叙板〕。这些板式有的适用于叙事，有的适用表达高亢、激昂、悲怨人物的感情。“插花本”所用的曲调，有〔娃娃调〕、〔鲜花调〕、〔观花调〕、〔跳板〕、〔秋江调〕等五十多种。所用道白，“正本”用中州韵，“插花本”采用方言的谐韵。伴奏乐器除原用的二胡或四胡外，又增加有唢呐、竹笛、三弦、琵琶、高胡及竹鼓、牙子、堂鼓、大锣、小锣等。

中华人民共和国成立后，宿松一带即组织文南词艺人建立班子，改编《血泪仇》、《白毛女》等长篇书目，由陈学林等人演唱，并曾参加安徽省文艺调演和安徽省首届音乐周演出。陈学林等还编写有《欢天喜地送余粮》、《弹花曲》等，不仅受到群众欢迎，还被推荐至地、市、省参加调演。如 1965 年参加安庆地区文艺调演。

至二十世纪八十年代初，文南词仍在宿松县四乡流行。

小铙书　流行萧县、砀山、阜阳、蚌埠以及津浦铁路沿线一带。

小铙书的渊源，尚无文字记载，据蚌埠市东市区办工厂退休干部梁砚田说：“民国初年，父亲梁献珍，原籍河南省鹿邑县人，以耕种为业，因家贫，自小未能入学；虽无文化，但聪颖过人，幼年喜爱听书学唱，年长即能说长篇书目，完婚后，即弃农从艺，成为小铙书专业艺人。后来到蚌埠市落户，在长期艺术实践中，技艺成熟，受到群众喜爱。”又据砀山小铙书老艺人岳合兰口述，小铙书约形成于民国初年，当时他的师爷姬福河，是山东省大岱野人，名传曲阜、滕县等地方，收徒有江苏省的梁本远。梁于民国二十年前后收徒有安徽省萧县、砀山一带的焦合亮、王合军、郭合银、岳合兰等人。他们演唱的书目多为师传，如《郭洪侠征北》、《刘秀下两广》、《月唐传》、《白金鹤》、《楚霸王》等，受到萧县、砀山一带听众欢迎，

闻名一时。后来受到坠子、渔鼓兴起的影响，小铙书艺人迫于生计有的遂改唱坠子和渔鼓。群众有顺口溜道："刘远芝的坠，岳合兰的铙，赵合军的渔鼓，梁合先的瓢（板胡、大弦）。"

民国三十一年（1942），岳合兰、焦合亮、王合凤等人，为了振兴小铙书的技艺，在萧县、砀山改革试唱。由原来小铙平唱，吸收坠子、三弦书、琴书等的伴奏乐器和演唱方法，同时编撰一些新书目，如《春秋列国》、《借剑》、《诸葛亮打狗》等十数种；在这些书目试唱中，讲究用词口语化，语音乡土化，唱腔简朴化，表演豪放火爆，受到群众好评。



小铙书的演唱形式为单档，艺人以右手持简板击节，左手持一面铙和竹筷（或柳条）敲击助唱。发声吐字，要求给听众以朴实、淳厚、嘹亮之感，且节奏明快、腔韵饱满，从不拖沓。它的起腔、落板、行腔、运调有长有短，显得丰富灵活，与坠子有些相似之处。唱腔属板腔体，基本唱法为四句、六句、八句式，每句末有一个较长的甩腔，唱腔衬字多用：哼、咦、咳，咦咳哼啊咦……等，也有曲牌，如〔美平调〕、〔迎宾曲〕、〔万年红〕、〔叫驹子〕、〔梅花落〕等。唱本有大小书目之分，大书目有《日月龙凤灯》、《恶生活》等，小书目有《单刀会》、《劝丈夫》、《打婆婆》等。

中华人民共和国成立后，砀山小铙艺人岳合兰为了继承、发扬小铙艺术，先后收徒有陈教宣、贾教真、王教田、董教言、李教连等四十多人，流动演唱于萧县、砀山、阜阳 、宿州等地。至二十世纪七十年代末，岳合兰的门徒李教连等，仍深入农村乡镇演唱，为广大农民听众所喜爱。

相　声　流行于淮南、蚌埠、合肥、马鞍山、芜湖、铜陵等城市。

清末民初，相声始传入安徽，据前辈艺人回忆，安徽相声艺人大多属朱少文（穷不怕）一派。

民国二十年（1931），相声在安徽兴起。因淮南开煤矿，外地劳动力大量流入淮南，相声艺人随之相约而来。早期来淮南演出的有韩歪子、张殿臣等人，当时还没有固定书场，他们常在大通、九龙岗的小街上"撂地"，即所谓"划锅"演出，但为时不久即离去。随后前来演出的有蚌埠相声艺人唐占奎，亳州艺人鲍知安、沓金贵，徐州艺人王元臣（高元钧的师兄弟）等人，后又有南京艺人顾海泉、吴伟坤等，他们时来时往，始终没在淮南扎根。

在滁州，相声兴起的时间与淮南相同，也是由韩歪子、张殿臣等人传入。他们携带子女在露天"撂地"卖艺，且首开男女合说相声之先例。不久，他们进入滁州关帝庙书场，每天日夜两场，观众仍拥挤不堪。演出的《骂大会》，因有嘲弄国民党全国代表大会召开时的混乱状况之嫌，被当地国民党县党部明令取缔，他们也因此被逐出滁县境内。从此皖东一带较

长时间没有相声艺人前来演出。

相声在皖中、皖西，以及沿江城市流传较晚。二十世纪三十年代虽有相声艺人流动演出于芜湖、马鞍山、铜陵市等地，皆为短暂演出。至四十年代，才开始有相声艺人落户，并与本地相声爱好者一起推动了相声艺术在当地的发展。

中华人民共和国成立后，相声甚为活跃。1950 年以后有韩歪子、张殿臣在合肥撂地演出，长达数年。后又有孙世达、潘庆武等在逍遥津公园草坪、茶社演出。他们常演的段子有《汾河湾》、《灯谜》、《黄鹤楼》等。此后，在芜湖有周凤鸣、张奉林等说评书兼演相声。张奉林所演的《解学士》，对内容经过整理加工后颇获好评。其时，芜湖市江晨、王少襄自编自演了相声《抗美援朝》、《家庭会议》等，并将演出收入捐献，购买飞机支援抗美援朝，在当地曲艺界有一定影响。1960 年，芜湖市成立百花曲艺团，先后聘请北京、蚌埠等地相声演员高笑临、刘聘臣、金文和、金刚等七位，与本地的艺人张奉林、周凤鸣等组成相声队，演出相当红火。

在徽州地区，相声演出以屯溪市为中心，除专业相声演出外，业余演出活动也很活跃。如吴景山、张怀翥、周凌云、程济时等，他们既说《关公战秦琼》、《猜谜》、《对对联》等传统相声，同时也自编自演了一大批新节目，如《大家学雷锋》、《我爱学毛选》、《唱新风》、《向代表致敬》、《三句半》、《叫卖方言》等。《叫卖方言》摹拟屯溪、休宁、歙县、绩溪等地小贩叫卖风味小吃的吆喝声，情趣十足，轰动一时。

在安庆市，有相声演员顾海泉、韩信泉、韩先傅等。顾曾于 1952 年随慰问团赴朝鲜慰问志愿军，回国后在安庆与韩先傅等合作，在文化园书场演出。传统曲目有《灯谜》、《酒鬼》、《八扇屏》等，新编的有《灯下劝夫参军》、《新八扇屏》等。

在合肥，鼓书艺人甘华福在 1958 年邀请以高笑临为首的南京群鸣相声队，演出于合肥剧场，时近两个月。此次演出的一个重要成果是，通过对北方相声艺术特点的研究，清理了本地相声语言中夹杂的方言里的不妥成分，推动了地方相声的发展。1958 年底，合肥市成立曲艺团，下设相声队。其成员有高笑临、潘庆武、郑小山，并招收中青年相声爱好者朱文先、吴新安等为学员，不久又吸收外地相声演员扈宝元、郭宝珊、李村民、张文德、左春来、朱庆山、韩文光、张弘、王笑予、常玉福、耿伯春、杨雨亭、张世芳、缴月书等数十人，大多是中青年。从“宝”字到“文”字辈以下，时称“三代同堂”，可谓极一时之盛。1959 年 9 月，毛泽东主席来安徽视察，高笑临、潘庆武于稻香楼为毛泽东主席演出了《新灯谜》和《算命》。

其时，芜湖市文工团也成立了相声队，以原有地方相声演员为主，并邀请崇佩林助演。张奉林和崇佩林合演的节目有《改行》、《三堂会审》、《杂学唱》、《空城计》、《过昭关》、《找胡子》、《昨天》、《南腔北调》、《关公战秦琼》等。并创作新相声节目如《独身百样宝》、《聚宝盆》、《春满人间》、《约会》等。为了繁荣相声创作，芜湖市群众艺术馆、广播电台、电视台三家，还联合举办了“芜湖市首届‘海云杯’相声比赛”。演出有《五彩缤纷》、《时代诊所》、《溺

爱的教训》、《自杀随想曲》、《撒手锏》等，这些节目其后又参加了安徽省“淝河杯”相声电视大赛演出。查俊的《五彩缤纷》获创作一等奖，张少林的《时代诊所》，刘和新的《自杀随想曲》获创作三等奖。

1963年，淮南市文化局举办曲艺训练班，特聘高笑临、周明光、金文和、郑小山讲授相声课。并在此基础上建立了以相声为主的淮南市曲艺队。同时，淮南市谢家集地区也广聘省内外相声演员来当地的矿区落户，赵连升、张学甫、周明光、高少清、朱文颇、薛文彬、顾毛毛(女)等应聘而来，成立了谢家集曲艺场相声队。他们演出于市内各剧场、书场，各厂矿俱乐部，一时形成相声演出的热潮。在这个时期，合肥市相声队创作了许多新节目，曾演出过“焦裕禄相声专场”，并多次出省巡回演出。铜陵有色公司文工团此时也成立了曲艺队，队长是相声演员郑林哲，他带头创作了《好医生》、《王杰颂》等相声节目，到铜矿、井巷公司、建安公司、第一冶炼厂、机械总厂等单位巡回演出，有时一天演出二至三场，深受工人的欢迎。

1976年，安庆市成立曲艺队，曾到外地搭班的顾海泉又回安庆，同来的有关立明和顾海泉的得意门生焦贤镇、马红等人，皆成为安庆地方相声主要力量 。1978年宿县地区成立曲艺队，演出的自编相声有海涛的《铁手书记》及《还我青春》、《支农尖兵》等。

二十世纪七十年代末，安徽省相声活动再度兴起，如淮南文工团增设以相声为主的曲艺队。后又成立“淮南市相声艺术团”。主要演员有金文和、李慧桥、任文利、杨宝璋、查巧玲、高笑临、马宝璐、王家瑞、金文光等。同时，淮南文化馆，还成立了“淮南笑苑相声队”，主要演员有周明光、樊伯言、刘玉彬、徐祖国、张树仁、洪德昌、陆明、赵心纯等。他们先后演出《新兵》、《追韩信》、《糊涂知县》、《打灯谜》等。淮南市文工团曲艺队，先后创作演出了《矿山大学》、《碧海红灯》、《灭资饭店》、《死不让位》、《文凭变奏曲》、《国籍研究》、《谈落实》、《找演员》、《升官图》、《赤桑镇》、《美的旋律》等；其中《死不让位》，参加安徽省专业曲艺调演，分获创作、演出一等奖。1981年，铜陵市文化部门，举办“铜陵首届相声表演培训班”，其学员皆选自厂、矿基层单位，有张旭鳞、芮占民、张小荣、刘建、林森、童丽萍(女)等十五人，通过学习后，组成铜市青年艺术团，以演出相声为主。他们创作有对口相声《串戏》，三人相声《计划生育好》、《天仙配漫谈》等节目。1983年，安徽省曲艺家协会成立，通过推荐淮南市相声演员李慧桥，被接纳为中国曲艺协会会员。1984年，六安地区举办曲艺学习班，为了推广相声，先后邀请了著名相声演员马季、姜昆等到学习班讲课，并作示范演出。

曲(书)　目

安徽各曲种常演曲(书)目有九百一十一部(篇、段)。其中可供说或唱在五场以上的长篇计二百零一部,占总数的百分之二十二。一场到五场的中篇,计一百八十二部,占总数的百分之十九。短篇的书帽、篇子、小段等计五百二十八段,占总数的百分之五十九。其中传统曲(书)目计六百四十四部,占总数的百分之七十。中华人民共和国成立后,经过整理、改编的传统曲(书)目为二十五部,占传统曲(书)目的百分之二点七。新编、改编历史题材及反映现实生活的曲(书)目二百三十七部,占总数的百分之二十五。其中安徽评书、安徽大鼓、坠子、安徽琴书等曲种,多说唱中、长篇曲(书)目;太和清音、亳州清音、淮词、含弓调、四弦书、门歌、凤阳花鼓等曲种,多演唱短篇和少量中篇曲(书)目。一般习惯对只说不唱的曲种如评书,说唱相间的曲种如安徽大鼓、安徽琴书、坠子、四弦书等演出的节目称"书目";唱曲类曲种如清音、淮词等演出的节目则称"曲目"。

安徽曲艺传统曲(书)目的发展和丰富,是随着各个曲种,特别是经营性流布较广的曲种的发展,不断移植、吸收、演变创新而丰富起来的。如安徽评书流行较早,早期多根据明清以来的历史演义和小说故事改编而成,有《封神榜》、《东汉》、《西汉》、《三国》、《隋唐》、《水浒》、《说岳》等。后与安徽大鼓书目互串移植,增加了《包公案》、《施公案》、《彭公案》、《刘公案》等公案书目,以及传奇性历史演义《薛刚反唐》、《五虎平西》、《瓦岗寨》等。

二十世纪以后,安徽评书书目多向剑侠短打发展,较有影响的为:《绣球山》、《三侠剑》、《火烧红莲寺》、《雍正剑侠传》、《荒江女侠》、《黄杨英雄谱》、《五凤朝阳刀》等。这些书目情节更离奇,场面更惊险,人物腾空、吐剑,以此满足市民听众的好奇兴趣。这些书目绝大部分皆为长篇。大多移植自当时出版的剑侠小说,如《荒江女侠》、《江湖奇侠传》等。也有为评书艺人师承和创作的,如《绣球山》、《独臂武松》、《五凤朝阳刀》等。

安徽大鼓早期说唱中篇书目较多,如《罗衫记》、《白绫记》、《合同记》、《陈世美》、《大祭桩》等,内容多反映古代家庭伦理、婚姻波折和颠沛流离的悲欢生活;公案书目有《大红袍》、《小红袍》、《大宋金鸠记》、《左连城窜御状》等,能说三到十场。此外,还说唱一些传奇性历史演义如《呼延庆打擂》、《王华买父》、《罗通扫北》、《十二寡妇征西》等,能说唱一至数月。

安徽琴书、坠子,初期多唱短篇,艺人称"段子活"。书目有《草船借箭》、《李逵夺鱼》、《芈建游宫》、《跑窑》、《潘金莲拾麦》、《偷石榴》、《小七姐爬墙》、《双秃闹房》、《刘海砍樵》、

《黑驴段》等，故事有的摘自长篇书目中的一段，有的来自民间传说改编。二十世纪二三十年代，安徽评书、安徽大鼓纷纷说唱长篇，并受到市民听众的欢迎，唱短篇的安徽琴书、坠子与安徽评书、安徽大鼓在经营上形成竞争局面，结果除少数安徽琴书、坠子艺人有绝活者仍以唱短篇为主外，绝大部分艺人演唱书目均向中长篇发展。题材也由花园私会、落难遇救、中魁成亲为主要内容的如《珍珠塔》、《鹦哥记》、《孟丽君》等，转向铁马金枪、交锋布阵为内容的《薛仁贵》、《破孟州》、《秦英征西》、《金枪北宋》等。

各曲种书目在流传中多互相移植吸收。故中长篇书目特别是长篇书目，常有本曲种或不同曲种间，说唱同一部同名书目，而内容却互有不同的情况。由于曲艺艺人多为农民、市民出身，他们常于移植说唱时，以自己的生活和情感体验，描写书中人物，又由于要迎合听众新奇的要求，在人物和情节上，夸张常致失真，惊奇终成荒诞。但无论说唱的是历史兴衰、曲折公案、神魔侠义、婚姻波折，绝大部分书目的主题，总是褒忠贬奸、扶弱抑强、扬善惩恶、歌颂爱国的。

安徽省一些流布面不大的曲种，如淮北的太和清音、亳州清音和淮词；江淮之间的含弓调、四弦书、门歌；江南的梨簧调；大别山区的围鼓高腔。这些曲种，因一部分是自唱自娱，一部分是沿门串唱，行业间竞争性不大。它们的传统曲目多以短篇为主。内容可分两大类：第一类无故事情节，只是抒发某种情感的，如亳州清音的《秋声赋》、《妓女悲秋》，太和清音的《思春》、《赏雪》，淮词的《七弦琴》、《盼郎归》。第二类有故事情节的如《游湖》、《断桥》、《追舟》、《黛玉焚稿》等。第一类曲目，多来自民间歌谣，或文人创作。其中不少如《倒贴》、《二姑娘害相思》、《嫖客自叹》等，原系妓院清唱，词意庸俗。第二类中，除少数短篇如《张家湾瞧闺女》、《刘二姑吵嫁》等，故事完整，来自民间传说与趣闻外，绝大部分是摘自历史演义或小说中的片段情节改编而成。艺人称这类曲(书)目如《断桥》、《追舟》等为“多枝整本”。即一本书分成许多段，谓之“多枝”，如《白蛇传》整篇可分为《游湖》、《水漫金山》、《断桥》、《合钵》等许多“枝”，联起来唱，便成为整本《白蛇传》，可以唱到一至两个晚场。而《刘二姑吵嫁》、《张家湾瞧闺女》等，均为一个完整的短篇故事，则叫“枝头单本”。

上述一些流布面不大的曲种，所唱曲调分大曲和杂曲两种。大曲唱词是较为固定的长短句，其用韵和唱腔旋律均较严格，艺人不易创新，故其传统曲目，很少发展。但杂曲就少有限制，如四弦书的曲调，发展到可以灵活演唱七字、十字唱词时，便开始向演唱长篇发展，并先后向鼓书吸收了《绿牡丹》、《双鞭记》、《说唐》、《金镯玉环记》等长篇曲目，有的可连唱数十场。

安徽曲艺有着革命的传统，中共豫鄂皖中央分局组织部长舒传贤，以花鼓词《十字歌》(小调胡琴书的一种曲调)填写新词，宣传革命，曾广泛流行苏区。民国十九年，四弦书盲艺人刘应才，自编自唱《劝夫当红军》、《穷人歌》、《齐暴动》等。此时期，以小调胡琴书、快板等形式，编唱了大量宣传土地改革政策，参加红军的曲目。如《红军攻打霍山城》、《农民苦》、

《白区士兵伤心事》、《十劝夫》、《“反动”与“白色”吵嘴》、《廖棚卖柴》等短篇曲目。此时，门歌艺人编唱新曲目较多，如表现群众痛打奉军的《万三姐打奉军》，歌颂瓦埠暴动的《瓦暴》，宣扬孙中山闹革命的《革命歌》，还有《雇工歌》和《兵变歌》等。抗日战争时期，他们还编唱了《跑反歌》、《盼望新四军来搭救》等。皖东北是新四军抗日根据地，从抗日战争到解放战争时期，编唱各类短篇曲（书）目约一百三十多个。有鼓动蒋军、伪军反正的，如《蒋军自叹》、《伪军自叹》、《打倒老疯狗》等；有号召拥军、参军的，如《优待烈属》、《送郎参军》等；有提倡生产互助的，如《生产互助》、《互助小调》等。这些小段多以渔鼓道情、淮词、白曲等形式演唱。其中有来安大英彭正举白曲班编唱的《抵制日货》、《延安出发》、《打雷官》、《抗日英雄严独手》、《王文尧参军》和新四军二师抗敌文工团编唱的《军民鱼水情》等。

安徽大鼓、坠子艺人，在抗日战争时期，编写的短篇《打日本》、《九・一八》等，多作为“书帽”在正本书前演唱。有的演唱新编《梁红玉抗金兵》、《杨家将》等，以鼓舞抗日斗志，收到一定效果。

中华人民共和国成立以后，安徽省及有关文化主管部门，在认真贯彻“百花齐放、推陈出新”方针的过程中，对曲（书）目中神话与迷信，爱情与色情，险奇与荒诞，善与恶，忠与奸的内容，进行了探讨、研究，要求演出中予以分辨澄清。这一时期，艺人主动停演了一批如《十八摸》、《挑帘裁衣》、《大劈棺》等内容不健康的曲（书）目，并陆续上演了一批新书，如移植改编的《刘巧团圆》、《王秀鸾》、《石不烂赶车》、《血泪仇》、《小二黑结婚》、《白毛女》等。这些新书尽管在艺术技巧上尚显粗糙，却体现出曲艺艺人对新社会的热爱。随着人们对“百花齐放、推陈出新”方针理解的深入，曲（书）目的创作进入了一个蓬勃发展的时期。其特点是，艺人积极投入到对传统曲（书）目的整理加工，使传统曲（书）目在思想性和艺术性上均有提高。各地整理加工的短篇有《李逵夺鱼》、《鲁达除霸》、《水漫金山》、《武松打虎》、《断桥》、《追舟》、《黛玉焚稿》等；中篇有《小七姐爬墙》、《太白赶考》、《丝绒记》、《打蛮船》、《八马陵》等；长篇有《镖头传奇》、《王宝童参御状》、《九死还魂》、《巧断秋英案》、《海州七侠》等。同时艺人也积极投入到现实题材曲（书）目的创作和改编，并以改编现实题材小说、戏剧作品成效最大。如由小说改编的书目《烈火金钢》、《苦菜花》、《桥隆飚》、《红岩》等，由戏剧作品改编的书目《夺印》、《芦荡火种》、《平原枪声》等。艺人创作的现实题材曲（书）目，代表性的有《花烛之夜》、《西安事变》等。而作家、曲艺爱好者与艺人合作创作新书也是安徽省曲艺发展的一大特点。如庄稼改编的《杜鹃山》，王文彬根据小说《山菊花》改编的《血溅冬春楼》，闵麟、王文彬改编的《红灯记》，徐永昌根据小说《林海雪原》改编的《杨子荣》等。新编历史题材书目的创作改编也有新作，如庄稼根据太平天国史实创作的安徽大鼓长篇书目《陈玉成》，艺人范继尧新编的长篇《金蝉盗艺》等。新中国成立后至1985年，曲（书）目的创作较之此前的最大变化之一是，内容上强调了要给听众以健康、向上的精神食粮；之二是，技术上删除冗枝，精练故事，使其在艺术上更加完美；之三是，专业作家与艺人合作

边编、边说(唱)、边定词，在合作中专业作家与艺人互相取长补短，促进了安徽曲(书)目的进一步发展。

一代新人　　安徽琴书中篇书目。宿县庄稼于1974年创作。写某县农机厂女技术员姚彩云，与某农业社抽水机手王杰民相爱。姚是吃城市商品粮的工人，王却是挣工分的农村社员。杰民母亲王大娘对儿子的婚事难以放心，要儿子带她到城里去和彩云见面，促其早日结婚，王杰民却因抽水抗旱紧张而不愿去，母子俩为此事在机房争执不休。杰民下田抽水，母亲于机房正巧与下乡修理抽水机的彩云相见。通过交谈，彩云知大娘对自己婚事心存疑虑，便假称自己是彩云同车间的小姐妹，今天来此除修机外，还为姚捎带口信，请大娘进城，商议彩云和杰民的婚姻问题。大娘听后，忙把自己不放心的原因告诉彩云，彩云又把与杰民真诚相爱永不变心的心情说出，大娘心中甚喜。此时，杰民回到机房，便向母亲说："这位师傅就是姚彩云。"王大娘疑团顿释，喜欢得不知说什么才好。

作品结构巧妙，语言风趣，1975年由宿县曲艺队安徽琴书演员高富英、郭敏秀、王夫启首演。表演突破原来演员只坐在琴台边敲边唱的局限，三个演员一人奏琴，两人走到台前，一边唱一边表演，使听众耳目一新。后该曲艺队唱遍鲁南、苏北及安徽各地，均以此曲目作为压场节目。

1976年，安徽省推荐该节目参加在北京举办的全国曲艺调演。

作品发表于合肥市文联编辑的《文艺作品》1975年第四期。同年，安徽省群众艺术馆编印的《工农兵演唱》、及安徽省文联编印的《安徽文艺》，也先后转载。1979年收入安徽人民出版社编辑出版的曲艺集《摘黄瓜》。

C——3梦　　安徽评书长篇书目。曲本由滁州市曹业海于1982年根据电影《雾都茫茫》改编。故事写民国三十七年(1948)，重庆临近解放，国民党反动派在溃逃前夕，由特务头子林南轩主持，制定了罪恶的"C——3"计划，妄图炸毁重庆。我地下党组织派党员沈芝，利用林的女儿林晶的关系，打入林家。林老谋深算，三次设下圈套，欲探明沈芝真实身份，均为沈所识破，化险为夷。沈在外围同志的配合下，虽逐步摸清林家情况，但仍未探明"C——3"计划图稿藏于何处。后在林家三姨太的保姆、我地下工作者朱玉宛的帮助下，探知此计划图稿藏于一双黑色绣花鞋中，此鞋由林锁入书房保险箱内。沈经过种种困难，终于谋得了保险箱的钥匙。一夜，沈与朱潜入书房，不意为林的保镖庞金标发觉。朱玉宛为掩护沈而英勇牺牲，沈枪杀庞金标，急取"C——3"计划图稿，驾车离去。林氏父女返家，见状顿悟，悔未能识破沈芝，但是悬于壁上的《古塔春色》画幅仍在，心中暗喜，因该计划之核心部分藏于画中。此时，人民解放军已迫近重庆，林急令女儿速去台湾，自己乘车去秘密地点实施"C——3"计划。途中，遭游击队和沈芝狙击，林被围，情知无法逃生，烧毁水粉图，举枪自杀。

重庆解放后，沈芝任市公安局侦察科长。在侦破一件凶杀案中，无意间发现一幅水粉

画，即为林焚烧《古塔春色》之副本。沈与战友苦心思索，终于破解出"C——3"计划中埋藏炸药之三个引爆点。沈经过精心安排，布置大量军警，前往拆除引爆物。恰遇由台湾潜回之林晶，率众特务正欲引爆，于是双方展开了一场枪战。后，敌特被捉，爆点拆除。

该本 1982 年由安徽人民出版社出版单行本发行。1983 年由滁州评书艺人邓广义首演。

十把穿金扇　安徽大鼓传统长篇书目，又名《十扇图》。故事为：明代弘治年间，外国进贡十把宝扇，要求文武大臣认定，说出每把宝扇的名称、作用及产地。百官皆不识宝，丞相陶彦山带病上朝，对每扇都能说明原委，弘治帝随将宝扇赠予陶丞相。西宫太师严奇及其四子龙、虎、彪、豹，妒火中烧，以献白玉杯为饵，强行诓走宝扇。丞相长子文灿与严龙争执，厮打中不慎将其打死。太师面君，诬陷陶氏父子有谋反之意，帝偏信谗言，陶家遭满门抄斩。丞相老夫妇自尽，文灿偕其弟文彬避逃。夜间偷偷回府，将全家尸首埋于府内，称肉丘坟，含泪逃离京城。严氏父子见心患已除，更加肆无忌惮。上欺下压，群臣畏惧，篡夺兵权，举乱谋反。文灿兄弟与边疆重臣合力，率精兵数万勤王，围攻皇城，严氏父子被诛。帝深感陶氏兄弟忠良，诏封陶文灿承父职。

铜陵市安徽大鼓艺人侯永胜在说唱中，对十把穿金扇来历，作了虚构。内容为天宫王母，率九仙女织宝扇十把，于老君炉中炼七七四十九天，金光耀眼。玉帝举行蟠桃会，王母献扇，玉帝大喜，收入宝库。后为齐天大圣孙悟空盗走，藏于一玉石箱内。猴王被捉，玉石箱沉入水底，为渔民网得，献红毛国王。以后国王向明帝献扇。以下情节仍按原书说唱。

此书目为安徽省南北安徽大鼓艺人常演的传统书目。在演唱中，对原书中一夫多妻、神仙搭救等封建迷信情节曾作了删改。

八马陵　渔鼓道情传统长篇书目。源于民间传说。故事写后汉初期，梁王朱温，命大将刘高前往八马陵迎亲。刘高赶至迎亲处，得知送亲队伍为八马陵山大王李正劫去。刘高到山寨骂阵要人，忽有一箭射落身边，箭头附信，上写：十八年前，朱温之父陷害忠良，李正满家被斩，如今李正占山为王，掳朱温之妻以祭其父亡灵。刘高与李正原为莫逆之交，急命小卒前往通报。二人相见，李正责刘高不应依附朱温，刘高向李正讲述了十八年来朱温的经历。当年朱温之父朱喜，与李正之父李飞，刘高之父刘松，三人结拜金兰。朱喜贪图富贵，邀功请赏，诬李飞通敌。刘松边关闻讯，赶回京城，面奏皇上，朱见阴谋败露，遂携子投敌。十五年后，朱温长大成人，不愿认贼为父，劝其归汉。其父执迷不悟，朱温大义灭亲，汉皇封朱温为梁王，并赐侄女翠阳公主为妻。李正了解此情，为朱温义举所动，愿率部归顺，并说出其父曾将其妹李英允与刘高结亲，刘高喜诺。李正烧毁山寨，同至梁王府。择吉日，朱温与翠阳公主，刘高与李英，双双拜堂成亲。

此书由界首市渔鼓艺人徐广真口传，徐志邦演唱。全书可唱七场，徐在界首、临泉、新蔡等地流动演唱，最高一场达八百人次。

九死还魂　安徽大鼓传统长篇书目。故事写明代顺天府宛平县秀才许焦春，自幼与两广都督蔡云龙之女蔡兰英订亲。焦春之父病故，焦奉母命到广东投奔岳父。仆人刘卿，于途中勒死焦春，冒名投亲，为蔡云龙收养就读。焦春未死，为武士刘子英搭救，两人结拜金兰。焦春到广州，拜见蔡云龙，蔡在刘卿的挑唆下，以冒认官亲罪名，送交府衙，严刑拷打，幸刘子英赶到，大闹公堂，救出焦春。刘卿在蔡府举止轻浮，引起小姐贴身丫鬟刘翠英的怀疑。择吉成亲之日，蔡小姐瞒过老爷，以丫鬟春香顶替拜堂。焦春勤苦功读，进京赶考，夺得头名状元。因其性情耿直，不与恶势力同流合污，开罪了奸相严嵩，堂堂文状元竟要他挂帅出征平寇乱。幸刘子英等一群英雄相助，得胜还朝。皇帝甚喜，封为一字并肩王。焦春奏明婚姻遭遇，皇帝派人讯明案情，斩决刘卿，夫妻得以团圆。



该书目原故事写主人翁三次遭害：仆人勒死、公堂打死、平乱时又几遭战死，均为神人相救，历九死而还阳，故名《九死还魂》。二十世纪三十年代，怀宁县安徽大鼓艺人钱进擅唱。常于红白喜事或节庆日，村人请唱。通宵达旦，经七至八夜方能唱完。中华人民共和国成立后，他在不断演唱中，删除迷信部分，仍可演三至五日。

三笑场　山东快书短篇书目。涡阳县钱晋于1953年创作。故事写一个春天的早晨，郑村农民聚集在村前西墙角的“饭场”上，农民们边吃早饭边拉家常。郑大爷端着一大碗“胜利百号”红芋饭，跟张大娘开玩笑，说她吃得脸红肤白的像个大姑娘，越老越漂亮。引起饭场上人们一阵欢笑。张大娘也开郑大爷玩笑，说：“若不是咱社里‘胜利百号’大丰收，今春不饿你脸皮黄！”接着张大娘便翻出在推广“胜利百号”山芋良种时，郑大爷严重抵触情绪的隔年老账，挖苦郑插红芋时，“你独个儿去把豆子耪”。水涝时不排水却拿网逮鱼吃。说得郑大爷鼻子直冒汗，但还歪理狡辩。张大娘又把郑家老两口因栽红芋吵了十多天架的事揭出来，又引起场上人们一阵欢笑。郑大爷承认了当时的保守思想，要张大娘从今不许再提这事。要是再提，“我定学你出嫁时，捏着鼻子哭亲娘”。他说着学着，又引起全场一片笑声，成为“三笑场”。全篇语言通俗风趣，充满农村生活气息。

该书1953年由涡阳县城关业余演员侯起云首演。1954年，曲艺爱好者建筑工人王振山以此书目参加阜阳地区工农青年业余文艺观摩演出大会，获优秀节目奖和优秀表演奖。曲本发表于《阜阳文艺》1955年3月号。同年，安徽省群众艺术馆出版的《群众演唱材料》转载。

三省庄　安徽大鼓长篇传统书目。全书可唱二十余场。故事写隋唐之间，瓦岗寨农民起义军首领秦琼，派明星、明月等四将，带领人马去接秦琼之妻贾秀云、崔凤之妻黄印香。路经河南、山东、安徽三省交界处之三省庄，被寨主窦建德手下镇边元帅黑德茂之子黑龙、黑凤杀败，明星等四将被擒，贾秀云、黄印香二人被掳。瓦岗寨猛将罗成单骑来救，黑之军师蔡之道设计水淹罗成。幸罗成战马熟悉水性，泅渡到对岸。此时罗成寓居桃花店，店主系黑之同伙，以蒙汗药将罗成麻醉捆绑。适逢罗妻胡金蝉及秦琼、程咬金等投店，因而得救。秦琼派胡金蝉女扮男装，混入三省庄作内应。又派王豹等分头搬兵。在三省庄内，黑氏兄弟逼贾、黄二女与之成婚，贾氏大骂被绑；黄氏胆怯受辱。事为黑德茂之女景芝查营发现，救下贾氏，黄羞愤自尽。黑龙派打手蔡真暗杀贾氏。蔡因感当年曾受秦琼解难之恩，放贾氏逃命。黑凤发觉急追，于禅宇寺遇改装前来投军之胡金蝉，胡挥剑杀死黑凤，送走贾氏，又返三省庄投军。胡骗得黑德茂信任，并招胡为婿。洞房之夜，假新郎迟迟不眠，黑景芝只好怅然入睡。



此时，秦领各路人马齐集三省庄，黑派女儿上阵，景芝与王金娥对阵，始知同为金莲圣母弟子，疆场叙旧。黑德茂派人暗杀金娥，为瓦岗包仙娘飞镖击中。次日，金娥、包仙娘同战黑景芝，景芝受伤败阵。胡金蝉为景芝敷药，惊闻黑之军师蔡某黑夜偷营，金蝉请缨助阵，致蔡全军覆没。黑率师出救，战死疆场，景芝被擒。罗成将黑景芝之母救出，相叙，始知黑德茂于景芝幼时，杀死其父，抢掠其母。景芝愤极，遂投瓦岗，并嫁崔凤为妻。

全书以唱为主，间有杂白。唱词多为十字句，少数五字崩、三字锦、四字乐和诗词等。个别情节有迷信色彩和淫秽之词。中华人民共和国成立后，艺人在演唱中主动删去。清末民初，萧县有三弦艺人王景州，以及其后的郭公远、吴宗敏等皆擅唱此书。后由安徽大鼓艺人李凤朝改为鼓书说唱。

三劫案　四弦书中篇书目。故事写清光绪三十一年(1905)，霍山县黄栗杪乡张姓族长张正金，精通武艺，乐善好施，喜打不平。时有法人教堂教徒张正建，仗洋人势力，盗伐祖坟古松，受张正金怒斥。正建怀恨，诬告正金于法籍神父石资训之前。石传正金至教堂，令其下跪赔罪，正金怒极，痛打神父。石破窗逃走，赴霍山县衙控告，催捕正金。知县秦达章慑于洋人之威，命差头进山拘捕。张闻讯，请乡董出面，以十两纹银请客，得以议和。稍后，五保地教民郑某之女，遭神父奸污服毒而死，其母自缢。众教民不满，暗中歃血反教，问计正金，正金劝众教民扩充实力，伺机复仇。事为教民李万生密告，石神父呈文霍山县，秦增

派数十人下乡缉捕"教民"。正金避走，乡民张正和无辜被捕，许登甲等率众追至回头岭，救回正和，众乡民痛打告密者父子，杀猪庆胜，此称一劫案。不日，张正金弟赴县，为县府拘押，严刑审讯。正金赴英山、霍山、潜山、太湖等地，联系义友，聚众劫案。李万生又告密，官兵进山围剿。正金率众四十余人，夜闯黑石渡，巧破霍山城，开牢救出正银。张父摆宴酬谢，此称二劫案。秦知县呈文省府，石神父电法驻沪领事，派兵舰移泊安庆恫吓，清廷斥安徽巡抚恩铭并命派兵镇压。正金妹及其子被捉，后又作为钓饵放回。正金时聚二千人，夜回黄栗杪，救出其妹和子，此称三劫案。正金率义军与清廷对抗数月，后为王少卿出卖，于安庆北门外惨遭杀害。曲终颂词为："豪士墓前悲万分，青山白水铸铁魂。反教抗清实壮举，中华民族一英灵。"

《三劫案》系据清光绪教案编唱，此教案的原由在《清史稿・恩铭传》、《中国近代史》、《霍山县志》均有记载。民间通俗本于清末即流传。初由渔鼓道情艺人演唱，后由四弦书移植。民国三十八年(1949)，书中主人公张正金之子张焕禹，重修祖坟时，请四弦书郭姓艺人说唱。张正金之孙张淑水存有民国三十八年己丑大吕月演唱记录本。此本分三卷。1981年，六安市文化馆张威有转抄本。同年，省戏剧家协会王汝贵等四人曾将其改编为京剧本《血染大旗》，由六安市京剧团上演。

三打叫驴　安徽琴书中篇书目。砀山县张发亮于1984年创作。写农村实行包产到户以后，农民李玉宽和他的弟媳王玉娟两家合分了一头驴。玉宽四十多岁还打光棍，玉娟寡居。驴由玉宽喂，玉娟的田多由玉宽耕种。玉娟心甚感激，唯有弄些好吃的送给玉宽。日久天长，二人就产生了感情，只是因大伯与弟媳关系，两人只得闷在心里不好说出。一天冬



夜，玉宽给驴喂草睡在驴屋，他梦见和玉娟成亲，忽然驴叫起来。他气得拿起树棒要打驴，恰在这时，玉娟送了一碗热气腾腾的溏心蛋来，问他为什么要打驴。玉宽趁机说出了他曾三次打驴的故事。第一次是1960年，三年自然灾害，干部偷驴肉吃，叫玉宽打死了驴，结果肉落众人之口，罪落一人身上，他卖了房子赔了驴。第二次是"文化大革命"时候，他和玉河弟赶驴进城搞运输，队里开会批斗他俩，为割资本主义尾巴，玉河被关进学习班，连饿带气，回家后不久病死。玉娟听诉往事，泪流不止。玉娟问今天为何打驴？玉宽憋得脸通红，只是说："它坏了我的好事！"玉娟从中也明白了其中意思，便借话引话说："怕是这草屋太寒，还是搬到家去住吧！"从这以后，玉宽搬进玉娟家住，不久，两人真的成了夫妻。

1984年秋《三打叫驴》由砀山县曲艺队安徽琴书演员臧秀京演唱，许良顺配曲并伴

奏。曾在砀山城关、李庄、赵楼、唐砦、毛里庄等地演出，约三十余场，听众三千多人次，成为砀山县曲艺队保留节目。作品发表于1985年《农村演唱》。同年获安徽省曲艺新书目比赛一等奖。

三开门　梨簧调曲目。芜湖市许少逸、张少林于1984年创作。内容写江南某山村，民主选举了新乡长刘二虎。二虎上任之日，其妻淑兰开门送行，二虎却关门不走。淑兰问其原因，二虎说他骇怕，淑兰一二三四问了好多原因，二虎最后才说出他是怕老婆。淑兰不解，二虎从身上掏出昨晚在枕下发现的纸条。这是淑兰表弟托淑兰帮忙，要姐夫把他安排到供销社工作。二虎故意说："夫人干政，万事难通！"淑兰听出二虎的弦外之音，便将纸条撕碎，拉开门，二虎仍不走。原来淑兰哥哥在一个行政村任村长，他假公济私，村民人人痛恨，二虎准备上任后撤换他，怕淑兰不同意，会引起"后院失火"。淑兰终于支持丈夫，秉公办事，淑兰第三次打开大门，二虎遂轻装上任。

《三开门》由刘大玲、黄乐林以男女对唱形式演出。谷峰作曲，卞敬荣导演。于1985年参加安徽省曲艺新曲（书）目比赛，分获创作、表演二等奖。

下不来　相声段子，原名《死不让位》。淮南市金文和、李慧桥、郭振堂于1980年9月创作。故事大概如下：甲（逗方）询乙（捧方）父亲情况，乙说最近已离休。甲赞扬其父举贤让能，风格高尚。由此引出，甲说出其工作单位的夏局长，人称"下不来"，是"三一"式的干部。乙以为是说1931年参加革命的老干部，甲说他是一杯茶、一支烟、一张报纸混一天的干部。他的办公室贴着"'贤'人免进"，再有贤能的人也不许进。甲又叙述了这局长如何借检查工作大吃大喝，如何示意手下人安排他儿子的工作，终于被纪检会了解，他慌忙要退下来。一家老少八口人商量，二媳妇说他的"四化"没完成。经甲解释才知她的"四化"是：做饭电气化、衣着西洋化、出门汽车化、居家保姆化。小儿子要他局长父亲单位新房落成，分了一套才下来。接着是在局长周围整天转的人，纷纷打来电话，叫局长不要让位。激动得夏局长心脏病复发，家里人忙着把他送医院，夏局长却急忙大声阻止，让家人"把我抬到……抬到局长办公室！"

1980年，李慧桥、金文和演出。参加安徽省在宿州市举办的全省曲艺新作会演，获创作一等奖。后被选参加文化部与中国曲协在北京举行的全国曲艺新作研讨会演出。曲本首发于《安徽文化报》和《江淮文艺》，后经著名相声演员常葆华修改，改现名发表于《曲艺》1981年第二期。

大红袍　安徽评书长篇传统书目，又名《大明英烈传》。全书描述海瑞为官清廉，刚正不阿，与同朝权奸严嵩、张居正、徐阶等奸臣曲折斗争，为民间洗雪了一个个冤假错案。芜湖市评书知名艺人张奉林擅说此书。他为摆脱原书各公案互不相连，不易扣住听众，并

为发扬评书剑客短打易受欢迎的长处，对原书故事作了较大的改动。首从“恶僧闹扬州”开始，继以皇宫贡宝海潮珠失盗作为总扣，引出老剑客陶千、少侠吴三元等绿林英雄，帮助海瑞寻宝、得宝，失而复得，将原书中一个个公案故事，和海瑞与权奸之争的三起三落，皆穿插与此总扣之中。全书可评说一年。张奉林以此一部书评说终生。他先后在南京、合肥、上海、芜湖等地说书，场场客满。

阜阳市苏继坡、张献章、王兴华，也曾就其中海瑞与张居正的斗争故事进行改编，书名《小红袍》。故事为明万历年间，张居正出卖功名，辽王朱显修参奏，为张暗杀。海瑞奉命查办此案。张多次暗杀海瑞，幸侠女护救，由此引出假设灵堂、落水遇难、怒夺圣旨、夜战刺客、朝房戏奸、探虎入穴、峡山斗智、火焚书记、皇妃护斩等情节。全书二十回，十三万余字，可演近十场。鼓书艺人李凤兰、梁天新等改为口头说唱本，在淮北一带演唱。

坠子、安徽大鼓也有同题材书目，或名《海瑞》，或名《严海斗》，由于流行广泛，情节内容多有出入，演唱中伸缩性较大。

万三姐打奉军　门歌短篇曲目。寿县门歌艺人于民国十六年(1927)根据流传在寿县东乡的一段真实故事编演而成，具体编唱人不详。内容写辛亥革命以后，军阀混战，民不聊生。寿县瓦埠湖畔，出了一个富有传奇色彩的女“强盗”万三姐，她本名万同文，家贫，给贫农曹三做童养媳。她平时胆大，敢作敢为，不畏强势。民国十三年，奉系军阀部队溃败。一日，她在田间车水，一支败兵狼狈路过。她平时深恶痛绝这帮烧杀焚掳之徒，出于义愤，操起扁担，向一败兵大喝：“缴枪不杀！”这败兵如惊弓之鸟，丧家之犬，果然弃枪逃命。从此，她联络一批农民，缴了不少败兵枪支，每日操练。她练得双手持枪同时射击的本领，在瓦埠湖一带杀富济贫，与官、匪对抗。抗日战争时期，在中国共产党的争取下，万三姐任皖北抗日人民自卫军一路军第二大队大队长，后牺牲于抗日战场。该书目主要写万三姐早期打奉军的故事。艺人每唱到“她带领一帮穷百姓，东奔西走打奉军。一枪一个来打死，两枪两个命归阴”。听众便欢欣鼓舞。由于这一事件为听众所亲见、亲闻，所以此曲盛极一时。事过十数年，仍为当地艺人传唱。

万人坑前忆今昔　安徽琴书中篇书目。淮南市杜文彩1974年创作并演出。内容叙淮南煤矿老矿工魏立生，站在日本侵略者在淮南市大通南山制造的万人坑前，面对累累白骨，控诉他死中逃生的故事。魏十三岁时在矿区做童工，误入日军禁区。日军宪兵队硬说他是八路军的探子，使用各种残酷方法严刑拷打，魏被折磨得九死一生，最后，把他关进水牢。牢内臭气熏人，他身上被毒虫咬得到处红肿，鬼子反说他患了伤寒，将他丢进南山万人坑。坑内死尸杂陈、臭气熏人，野狗奔突撕咬半活着的矿工，发出惨绝人寰的呼喊，他被吓得全身发抖，蜷曲一团。幸喜天亮时偶遇魏大叔拾粪，才将他救起，并收留为义子，改名叫魏立生。他声泪俱下，痛斥日寇惨无人性，并呼唤人们千万莫忘这民族恨、血泪仇。

1974年，该书目首演于淮南矿务局纪念抗日战争胜利二十九周年大会，听众近千人。

后在矿区巡回演出七十余场。作品发表于《工农兵演唱》1974年第四期。

小两口辩浪费 安徽琴书短篇曲目。蚌埠市评书艺人桑元仁1957年创作。故事写某厂车间工长李如辉，下班回家闷闷不乐。爱人王锦美见状询问原因，得知如辉把车间边脚料当作垃圾扔掉，遭到工友们批评。锦美同意会上工友们的批评，如辉却说是小题大作。锦美说他，他不服。锦美便从屋里拿出平时捡回如辉丢下的香烟头，足有二斤重，并以烟头为例，说明事物都是积少成多，"万事都要从一看"，"万丈高楼从地起"，小事物可能出大道理。如辉终认错，回厂将脚料拣回。



1958年由蚌埠市琴书艺人吴舜英演唱。参加在蚌埠市举办的安徽省第一届曲艺观摩演出大会，后被选拔参加在北京举行的全国第一届曲艺会演。同年8月12日，选进怀仁堂向党和国家领导人作了汇报演出。

小圆房 花鼓灯对唱传统中篇曲目。凤台县丁发亮发掘整理。全曲通过男女对唱，叙述童养媳春花，和农民顺子圆房(结婚)时的悄悄话。春花哭诉自幼家贫，遇上荒年，送到夫家当童养媳，"睡在灶前没有被，盖条麻袋三尺长"，"白天挑水几十担，晚上推磨三更多"。稍打个盹儿婆婆就喊她去烧锅。遇上淮河发大水，家里人人有饭吃，却叫她去要饭。"寒冬披条麻袋片，裤裙被狗咬得稀巴烂"。顺子安慰她说："可记冬天没有被，我脱小袄给你盖身上。"……

此曲在四五十年代，于淮河岸边广为流传，几乎人人会唱。1956年，由青年演员王考千、郭廷英演唱，参加阜阳地区文艺会演，获创作、演出双优奖。1957年，参加安徽省文艺会演，获整理、演出双优奖。同年冬，被选为进京汇报演出曲目，在怀仁堂演出。

小七姐爬墙 安徽琴书传统中篇书目。故事写小七姐因爹娘溺爱，成为一个好吃懒做嘴巧脾气犟的姑娘。她为吃鲜桃、黄杏，"不爬东墙就爬西墙"。她想嫁个如意郎，可近处说不到婆家。爹娘把她嫁到百里以外，她非常高兴，认为"要到婆家把福享"。谁知婆婆叫她裁衣，她"裁件褂子三管袖，裁条裤子没有裆"。公公叫她做饭，她把饭烧得糊巴焦。丈夫叫她下地，她"锄掉芝麻留着狗尾巴菜，锄掉绿豆留着拉拉秧"。别人批评她她不认错，还说回娘家有"爹妈哥嫂把我养"。

闵麟根据安徽琴书艺人高玉侠口述《疯老张》改编并改为现名，改编中剔除找情郎、骂爹娘等庸俗情节，保留了梳头、裁衣等描写，并增加剁席、锄草等细节，由原百行扩为五百余行。运用曲艺系扣子、甩包袱等技巧，幽默诙谐，引人入胜。高玉侠首唱，后不少安徽琴书演员学唱。

《安徽文学》1962年第十二期首刊，次年7月，由安徽人民出版社印单行本发行。宿县地区文化主管部门向全区推荐，并向改编者颁发奖品和奖状。

千秋万代永铭记　太和清音现代中篇曲目。太和县胡永书写于1979年。故事写六十年代华北某地大地震，千村万户，房倒屋塌，一片悲惨景象。忽然一架飞机降落地面。机上走下一位身材魁伟、浓眉大眼、面目慈祥的老人。他健步走向废墟旁的人群，察看受伤人员伤势，急令随来的医务人员抢救。并指示地方领导，立即设法安置灾民食宿，发放救济粮款。他把食品分发给老人、幼儿，他脱下外衣披在一位身着单衣的老人身上。当地领导向老人说："这是咱们的周总理。"老人感动得热泪盈眶说："周总理，你真是咱们的大救星呀！咱们要千秋万代铭记在心！"

此曲目由太和县青年艺人马钦华演唱。安徽人民广播电台于1980年春前去太和县录音并向省内外播放。磁带现存太和县文化馆。

凡人小事　淮词中篇曲目。阜阳市翟国忠于1982年创作。故事写老尤、老丘两人的家人生病，被退休老医生刘亚洲治好，两人各带着油、酒、肉和泥鳅，骑车同往刘家去感谢。途中，遇一生病昏迷不醒的老人。他俩急忙中扔下礼品，将老人扶上自行车，打算送到刘医生处诊治。情急中将礼品丢失于路旁。他俩巧遇拉板车的玲玲和秀秀。俩姑娘欣然让老人睡上板车。四人到了刘医生家，不料医生出诊，一夜未归。刘医生的老伴揭开病人棉被，不禁惊呆，原来病人正是刘医生。刘服药后慢慢苏醒。说他返家途中，旧病复发，昏倒在地。这时，门外来了一群"红领巾"，说是在上学途中，拾到老尤、老丘丢下的礼物，随后赶着送来。所有的人，都为做了助人的小事而心情欢快。

作者在唱词中，运用了传统的金钩句、循环句、拟声句、翘口句等技巧，语言生动形象。由刘世法编曲并演出。1983年，参加安徽省十二市职工业余文艺会演，获创作、演出双优奖。1984年，由安徽文艺出版社编入《春节文艺演唱》，安徽省广播电台录音并播放。

习惯杂谈　相声段子。滁县地区曹业海于1981年创作并演出。作品以逗方作为我，在捧方的询问下，他说出他和老婆一道去看电影，竟把唾沫溅到前排一位老年人的脖子上。他不但不认错，还和人家讲邪理。老婆向老人赔不是，回家两口子还吵了半宿。老婆出差，他领着孩子乱吃零食，吃得过饱，胸口闷胀，父子俩得了急性肠胃炎。到医院看病，赶巧医生就是他在电影院把痰吐到人家脖子上的那位老人。医生看了病，对他不良习惯作了善意批评，他羞愧万分，无言以对。老婆出差归来，他领着儿子到车站迎接，面对病瘦了的儿子，他老婆竟然不敢相认。他当着老婆面，只好承认自己乱吃零食，不讲卫生，才落得这样下场。

作品收入安徽人民出版社出版的《亲妈长寿》相声集中。

王效白打烟捐　安徽琴书中篇书目。1953年琴书艺人孙麻子(艺名)自编自唱。写民国二十年(1931)军阀混战时，宿县县长陈吉庭，强迫百姓种鸦片，每亩收税三百五十银

圆,群众苦不堪言。宿县顺河集王效白,中共地下党员,时任小学教员。经上级指示,组织农民抗烟捐。他宣传种烟危害,抗捐意义,串联农户数百人,砸毁烟捐所,赶走乡保长。后率队北上,将鹤山、赭山、夹沟一带烟捐所捣毁,队伍发展到万余人,成立四个大队,用快枪土炮,横扫宿县东北部,县长陈吉庭逃走。官方派人与王谈判,因无诚意破裂。时,徐州派来国民党正规军,经过数次激战,起义军被击溃,王效白被俘,于徐州英勇就义,时年仅三十三岁。

1953年,宿县文化主管部门,提倡唱新书。安徽琴书艺人孙麻子自编自唱后,很快在艺人中流行,成为安徽琴书保留书目。"文化大革命"后,艺人周方全口述,庄稼记录并整理。作品现存宿县地区文联。

王智贞描容　　含弓调传统曲目,故事见于苏州弹词《玉蜻蜓》中一段。全本写苏州法华庵青年尼姑王智贞,潜留已有妻室的富家子弟申贵生于庵中。申由于淫乱过度夭折。智贞生一子,托佛婆偷送申家抚养。后此子长大,考中解元,来庵堂认母。描容段写智贞送走婴儿,独在禅房,悲痛难已,百感交集,无以发落,"凝万种情思于笔端,倾千般苦泪于绢上",展白绫,画肖像,将申生容貌再现眼前。画成,不意为老尼发现,责令焚毁。

艺人以含弓主调大曲演唱,其声哀怨,其中"梧桐叶落正逢秋,思念申郎泪双流"一段,婉转凄凉,一字三吟,悠扬跌宕,甚为感人,是含弓调大曲特色最浓的唱段,常被堂会商贾闲士们点唱。

王宝童参御状　　安徽大鼓传统长篇书目,又名《大宋金鸠记》。故事写已故宋朝丞相王延龄之子可道,清明坟前祭祖,于松林中救下被强盗抢掠一空而自缢的武举人陈士故。回家交谈甚洽,遂结拜金兰之好。陈见可道之妻魏翠屏甚美,又见王家珍宝甚多,心生邪念,设计骗可道避灾远离家乡,陈速回可道家,谎称可道途中病重,骗其母、妻、子远往山西,船行河中,陈推可道母入水,携其妻子及大量财物和御赐金斑鸠一只,返回山西澄泾县陈留寨家中,逼王妻为妾。王可道闻信赶至澄泾县告状,十二岁的王宝童当堂斥贼。陈买通官府并威逼王妻作了伪证。官府将王屈打成招,判成死罪。宝童被踢毙,丢于荒郊,后宝童渐苏醒,幸遇包公出巡得救。在杨宗保等武将协助下,义劫法场,救下王可道,攻破陈留寨,捉住陈士故。宝童一家,终得团圆。

此书为安徽大鼓艺人屡唱不衰的书目。太和县听众张英十分赞赏,每当听此书时,别人只付一两角关子钱而他一次却付给十元,要求艺人快点唱下去。萧县杜霞云,根据老艺人李元同口述,整理成十余万字长篇说部,发表于安徽文艺出版社编辑的《大众书场》。

王三姐拜寿　　安徽琴书中篇书目。故事写员外王成恩寿诞之日,家境贫寒的三女儿和女婿徐郎,送一只鸡作为寿礼。员外一气,不认这门穷亲戚,不留饭,不留宿。三女儿夫妇只好转到堂楼去见母亲。母亲以酒款待,却遭大姐、二姐的冷嘲热讽。徐郎夫妻返家,勤劳终日,砍柴织布,数年后逐渐富裕。一日,被大火烧穷了的王员外夫妇,外出乞讨,恰遇三

女婿，徐郎不记前仇，接二老到家，待如亲生父母。王员外羞愧交加，不日郁疾死去。三姐夫妇披麻戴孝送终，博得邻人称赞。

全书有唱无白，人辰韵一韵到底，可唱两小时左右。原书中多次出现财神、火神、牛王爷等迷信情节。中华人民共和国成立后，艺人在演唱中皆删去。

王天宝下苏州　安徽琴书传统长篇书目，能唱五六场。写苏州城西王家村王员外之子王天宝，家道殷实，才高貌美。幼与李员外之女李海棠订亲。后王家遭火灾，家业毁尽。花烛夜海棠嘲笑王生家贫，妆奁都是娘家陪送。王一怒之下，在地上铺了一领破草苫，不愿同宿。海棠知错，一再赔礼，天宝不辞而别。到苏州，因饥寒昏倒在刘员外家门前，被救。刘见其谈吐非凡，收留，后将其女刘玉秋为室。十二年后，天宝思亲心切，返家后闻其妻海棠开了一座招商客店，遂化装货郎，见海棠相戏，遭海棠严责。天宝知海棠仍坚守闺门，对自己深爱不移，并周到抚养自己父母，遂吐露真情，夫妻团圆。后天宝苦读，终得中状元。

此书早期为萧县丝弦艺人刘宣荣师徒擅唱。后丝弦曲种没落，遂为琴书艺人改编演唱，并成为安徽琴书的保留书目。

太君抗婚　坠子传统中篇书目。故事写宋代，金兵屡犯边境，国内灾害连年，宋王仍下诏征选美女。时，天波府八姐、九妹，纵马游春，为宋王窥见。姊妹艳丽，宋王神魂为之颠倒，特诏入宫。佘老太君接诏气愤异常。二姊妹秉性刚烈，一个个要上殿与天子拼命。太君安抚姊妹，不许妄动，巧设计谋，慨然允婚，要求重聘以示皇恩浩荡。宋君闻奏甚喜，示意任何重礼皆可应允，及至展阅礼单，均为世间难求之物，如苍蝇心、蚊子胆几斤几两，天上星星几颗，海中龙王胡须多少根等。宋王初怒，其后仔细思想，始悟太君此举明为抗婚实为规谏。恰在此时，忽传边关报警，只得免征美女，派遣兵将戍边。

该书目由邵芳梅口述并演出。郭以苞、刘明龙（执笔）改编。

五凤朝阳刀　评书长篇传统书目。故事写明朝末叶，权奸大宦官魏忠贤，乘天启皇帝病危之机，网罗武林巨魁，结党营私，残害忠良，妄图谋朝篡位。浙江巡抚武伯衡之子武凤楼，嵩山学艺，于鹰愁涧救起一女名魏银屏，事后始知此女为魏奸之弟魏忠英之女。时，魏忠英奉其兄密令，赴杭城接武凤楼之父的官任，并趁机杀害武全家。武凤楼回家迟误，其父已为魏党杀害，其母为锦衣卫女魔王侯国英劫持。武只身救母，多次蒙魏银屏相救，其母为凤楼作主，与银屏结为夫妇。凤楼托银屏照看其母，赴凤阳皇陵解救天启皇帝幼弟朱由检危难。武救驾后与朱由检结拜兄弟。魏党调锦衣卫寻杀朱、武二人。武之师弟江剑臣隐姓易容，骗入锦衣卫巢穴青阳宫，为女魔王侯国英看中，江被逼成婚。不意误中魏党之计，致使江误伤忠良。江知中计，逃出青阳宫。朱由检主持朝政，扫灭魏党，刚愎自用，多疑寡恩，将魏银屏充军云南，逼江剑臣杀死侯国英。武南下寻妻，终得相会，从此，武、江等剑客，敛迹江湖，不再复出。

萧县评书艺人冯家文擅说此书，要四五十场方能说完，颇受听众欢迎。1985 年，冯与杜霞云合作整理改编。全书共八部，后六部由冯一人完成。约二百五十余万字，分别由河北山花文艺出版社和黑龙江北方文艺出版社出版，分别印行二十万和三十万册不等。

水漫蓝桥　　曲书传统长篇书目。原唱本分上下两卷。上卷写书生韦郎保，由书馆返家，甚渴。路旁有井，苦无桶取水。时，少女贾玉贞汲水。两人相见，互生爱心，互道家世，相叙甚恰。郎保以两人生庚巧合，愿结良缘，女羞不应。郎保愿以死明其爱，女感其情真，允于蓝桥夜会，并赠绿色汗巾志情。晚，韦郎早候蓝桥，忽逢疾雨，桥水暴涨，水漫蓝桥，郎保淹死。雨过水落，玉贞赶到蓝桥，见郎保死去，遂投水殉情。下卷叙金陵城外王家滩，李员外斋僧济贫，生一子，名官保。即韦郎保转世降生。官保聪颖好学，十七岁离家赴考。路遇强盗，书僮被杀，衣物掳尽。官保以卖字为生。一日，行经一高楼，楼上有女刘瑞莲，见官保顿时神魂颠倒，痴痴相望。家人发现，疑官保为盗贼，捉见主人。瑞莲父见官保才貌非凡，询其家世，收留攻读。后依女意，招为女婿。数年后，官保应考，喜中状元。两人结为夫妇，瑞莲即玉贞转世，成为二世夫妻。

黟县县城及碧山、南屏、古筑等十数乡，民间非职业艺人皆能演唱该书。擅唱者有韩叙梅、姚桂欣等。韩现年已逾八十，尚为村民演唱。

水漫金山　　安徽琴书中篇传统书目。取材于民间传统说《白蛇传》中之一段。故事写许仙被金山寺法海和尚骗入山门，不许回家。许仙之妻白娘子偕使女小青，金山索夫，与法海争斗。白娘子邀集水族，水漫金山。全书唱句约千余行，可演二到三场。为泗县琴书“儒门”（南门）创始人陆成修创作，经两代传人演唱，锤炼成本门传世精品。陆的女儿继仙，女弟子孙桂芝擅唱。唱腔丰富，听众誉为“九腔十八调”。如用〔四句牌子〕唱“白娘子坐兰房”表达白娘子端午醉酒，许仙惊变的沉痛心情；用〔淮洪调〕唱白娘子划舟救夫的急切情景；用〔梅花落〕唱白娘子邀集三千水族兵的巾帼气度；用〔穿心子〕唱被滚滚波涛吓破胆的小和尚飞报险情的情状；用〔凤阳歌〕唱法海的镇定与固执的心态。加上胡琴的巧妙配合，达到声情并茂的境界。

孙桂芝于 1956 年在上海夫子庙演出，上海广播电台录音播放。陆继仙于 1957 年参加安徽省工农业余会演时获演出奖。全抄本“文化大革命”中遗失。有部分抄本片断现存泗县文化馆。

“反动”与“白色”吵嘴　　小调胡琴书短篇曲目。创作于皖西苏维埃时期，作者不详。“反动”指土豪劣绅、恶霸地主；“白色”指国民党军队士兵。内容为反动雇白色来打红军，白色迟迟不行动，二者产生矛盾。反动问白色：“为什么只吃不打红军？”白色说：“红军厉害。”反动则责怪之，越说越气。白色向反动说理：“我们扛枪门楼站，你们被窝里搂着小老婆！”“花几个铜钱送我们死，保住你们吃大烟，图快活！”于是双方对骂，白色恼怒说：“反动派都是王八蛋、坏东西，老子怕红军又有什么羞？”反动怒责：“你句句都是赤色话，要你上前线，

保不住这杆枪要向对头缴！”白色一不做、二不休，说：“早晚被你逼不过，说不定要朝这条路上走！”“老子是穷人，那红军本是穷人大救星，咱穷人的血要为穷人洒，这颗头不能为你拼！”这时，唱“反动”的演员采用“跳出”手法唱道：“要拼就拼吧，切莫说空话，我代表反动派挨你半天骂，这段歌为要白色士兵早早醒，早日踊跃投红军！”

《“反动”与“白色”吵嘴》是大别山苏维埃时期艺人常演的曲目，曲中唱白相间，见于《大别山区红色歌谣选集》，由安徽人民出版社 1958 年出版。

风筝记　安徽大鼓长篇传统书目。故事写青年书生的风筝坠落黄府花园，书生翻墙进园，不期与黄府小姐相遇。两人一见钟情，尚未叙话即为来人惊散。后在一次庙会上，两人再一次见面，小姐约于当晚绣楼相会。深夜书生潜入小姐楼上，当面求婚。小姐春心荡漾，遂与书生成就婚事。小姐鼓励书生求取功名，将来明媒正娶。书生去应试，行前至花园与小姐话别，小姐赠银，并送书生到十里长亭。此时，天色已亮，不料为家人发现。小姐自思，私与情人幽会，必然遭到爹娘打骂，亲邻卑视，有背家风，有辱祖宗，悔恨悲切，为顾名节，返楼自缢而死。

全书以七字句贯串始终，共六百多行，分八段，为放风筝、庙会、劝郎、许姻缘、送郎、长亭哭别、回闺房、劝世人。流传于贵池等地。农民们耕耘、采茶时，以此曲调对唱或独唱自娱。贵池墩上乡已故安徽大鼓艺人孙保朝，作为传统书目到处演唱。贵池县文化馆民歌手姜秀珍有抄本。

凤阳山下鱼水情　安徽大鼓中篇书目。凤阳县安徽大鼓艺人胡朝文创作。写民国三十年(1941)，国民党部队向凤(阳)定(远)嘉(山)解放区进攻。凤阳山下新四军游击队交通员江霞送情报时，因叛徒告密，途中为伏击敌人所枪伤，躲进小李庄妇救会干部海英家，藏于水缸下地洞里。敌人见地面有血迹，翻箱倒柜搜查，一敌兵眼神注视水缸，要去掀动。海英情急，暗示丈夫李得强，李会意急出屋将门前警戒敌人打倒，室内敌兵闻声出屋，李凭借地形熟悉，左转右弯，把敌人引开。李返家遇地下党员王保生，告知江霞事。哪知王早已叛变，他假装答应设法营救，一面向国民党部队告密，一面抢先赶到海英家抓江霞。搏斗中，海英夫妇将王打死。此时，大批敌人进村，海英夫妇忙设法转移。正在这紧要关头，幸好新四军游击队赶到，将敌人打退。

全书八万余字，可说唱五场，由胡朝文自编自唱。1973 年，由安徽人民出版社收入《曲艺小丛书》，出版单行本。

牛歌报晓　小铙书中篇创作曲目。砀山县张发亮于 1983 年创作。写青年农民刘根生与同村女青年钱玉英中学时同班，情感笃深，本可结为夫妻，只因刘根生家境贫穷，玉英父母反对，只得与东庄孙秀娥结婚。玉英嫁给了村治安主任李德平。1980 年农村实行土地责任制，刘勤劳致富，玉英却因丈夫生病，又加李任村干部时得罪了左邻右舍，家有困难，少有人问。春雨后正是种棉时刻，玉英家无劳力播种。刘根生看了很不忍心，又怕秀娥作

梗，只好半夜趁妻子睡熟，套上牛具夜耕，天刚明，已将玉英家三亩地犁了一半。这时，忽见田头有一人影，他疑是玉英前来，走近才知是妻子秀娥。根生惊得犁也推不动了，脚也抬不起了。秀娥从篮里拿出一碗蛋炒饭给他，还责怪说："你就知道我不叫你来吗？我才不吃这份醋咧！"说完哈哈笑起，这笑声使得根生手也动了，脚也抬了，犁也动了。秀娥夺下牛鞭，把饭塞到根生手里，叫他吃饱了再犁。

该书目由小铙书艺人岳合兰演唱。她唱腔富有情趣，形成一种喜剧气氛，深受听众欢迎。

曲本发表于《江淮文艺》1984年第六期，后参加宿县地区曲艺会演，获创作一等奖。

毛主席送我上讲台　门歌短篇曲目。由肥东县门歌艺人殷光兰于1971年编演。内容叙作者本人，由肥东县委推荐到安徽大学工农附中读书。毕业后，又经过一段自学，于1971年被安徽大学中文系聘为兼职教员。登上讲台，讲她解放前童养媳的苦难史，解放后艰苦自学的历程。表达了她对毛主席的无限热爱，和对学文化的迫切渴求。



该曲目是殷光兰于1971年春应《合肥晚报》约稿而写。初稿唱词四十八句，由殷本人演唱。1972年该曲目唱词增至八十八句，收入安徽人民出版社出版的殷光兰民歌集《放声歌唱红太阳》中。发表的曲本，改为有领唱、合唱的形式。先后由巢湖专区文工团和安徽省文工团以门歌形式演出，殷光兰领唱。1973年安徽人民出版社重印单行本。

双赶车　安徽大鼓中篇书目。原名《送水泥》。苏继坡于1957年创作。写五十年代，王家村建水电站，马家村姑娘马妙香送水泥，中途遇雨。老汉王好强，赶太平车运芦席，车上搭有雨布。马妙香向老汉借雨布盖水泥，老汉不借。妙香只好脱下大衣遮盖。老汉为妙香舍己为公的行动所感动，阻止妙香脱衣，扯下雨布护盖。雨止，两车同行，交谈中王始知妙香乃未婚儿媳，老汉既高兴又羞惭。

《送水泥》初由太和县安徽大鼓艺人魏宗修演唱。他唱腔浑厚，吐字清晰，感情饱满，表演逼真。于1958年6月，参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会演出，获创作和演出奖。同年秋，改名《双赶车》，由合肥市曲艺团团长安徽大鼓艺人甘华福演唱，参加在北京举办的全国第一届曲艺会演。

作品首刊于1958年7月10日《安徽日报》，同年12月由安徽人民出版社以原名《送水泥》出单行本。次年，由上海文艺出版社收入《全国第一届曲艺会演作品集》。

孔献麟逃学　安徽琴书传统中篇书目，又名《小圣人逃学》、《男顶锅》。故事叙乾隆皇帝聘孔府小圣人孔献麟教皇子读书。皇子娇惯成性，不愿念书写字，小圣人训斥责罚，他便嚎啕哭闹。此事恰为乾隆所见。他既心疼儿子，又觉得难堪，便气冲冲地说皇子读书是为君，不读书也是为君，把皇子领入后宫。孔一怒留字不辞而别，借机游览各地。他到苏州宿于杨姓客店，要尝苏州名菜，店主以为他是珠宝商，给了他头等菜吃，吃后记账。他脱下马褂要当一千两银子。当铺估宝先生揭开褂里一看，内藏名珠七十二颗，立即付银。后再当因是平常衣物而遭拒绝，孔只好充当跑堂抵账。他端碟碟打，端碗碗砸，店主将他赶往关帝庙。路遇拔贡杨建夫，见孔谈吐不俗，疑是贵人流落，将其引荐于张好善。孔见张为富不仁，不养双亲，将其锅揭起，沿街叫卖，得钱送交张母。好善为母庆寿，要孔记账，孔撕碎礼单，杨建夫为其磨墨，孔瞬间将来客礼单全部背出写齐，并赠寿联一幅，嘱走后再看。张家展视，首句为“张家高堂不是人，养育儿子都为贼”。张姓群情激愤。此时，有人将寿联全打开，原来全文是“张家高堂不是人，九天仙女下凡尘。养育儿子都为贼，偷来蟠桃孝慈亲”。众人大悦，询问拆开寿联人姓名，此人答曰“刘镛”。众人忙参拜，刘请孔沐浴更衣，赎回宝衣。原来是皇帝派刘诏孔速回任教。

全书语言风趣，久演不衰。民国三十五年(1946)8月，泗县安徽琴书艺人张文岭夫妇，曾在上海徐汇卡桥说唱此书目，轰动一时。

巧断秋英案　安徽评书中篇书目。刘清廉、赵同心写于1983年并首演。取材于民间传说。故事为北宋哲宗年间，杭州城外，有一张姓富户，家主早丧，妻秦氏与子张俊秀、媳妇李秋英和睦度日。张家本族侄儿张俊生，行医无术，家境贫寒，时时企图谋占秦氏家产。一日，俊生送一碗黄鳝给秦氏，不意秦氏外出。秋英怀孕卧床，俊秀返家，吃后七窍流血而死。秦氏疑是媳妇所害，告至杭州府。官府不察，将秋英打入死牢。著名诗人苏东坡接任杭州府后，日理民诉，夜查旧卷，见秋英一案证据不足。苏东坡查阅药典，发现“望月鳝”有巨毒，张是江湖医生，疑为其所害。苏东坡定计谎称秋英病死狱中，胎儿随同死去，让衙役送去秋英骨灰盒。秦氏痛哭万分，俊生则托亲属向秦氏说愿做其继子。秦氏只好答应。两月后，两衙役假扮答谢俊生治好病送匾酬恩。宴席中俊生大醉。夜深，忽狂风大作，屋内烟雾升腾，李秋英披头散发，突现俊生面前，她手举一条黄鳝索命。俊生跌跪地上，招认犯罪事实，求鬼神饶命。此时，房中灯光复明，衙役将俊生拘捕，苏东坡判其死刑，放出怀抱婴儿的秋英与秦氏相会。

此书目发表于1985年11月总第九十五期安徽文联发行的《通俗文艺》。

打蛮船　坠子中篇传统书目。故事写清嘉庆年间，山东临清州刘武举，去江南做生意。因年岁荒旱，米价飞涨，临行前嘱妻田氏好好照顾家贫的妹妹刘瑞莲。瑞莲丈夫苏鼎山借粮，田氏不借，还恶言冷语把苏赶走。苏借贷无门，遂起卖子之心。刘瑞莲疼夫惜子，自卖自身。人贩婆以一串铜钱买下，又以十两纹银转卖给南蛮客人罗大官。蛮船载人行到

宿迁县东门外停泊，恰逢刘武举贸易归来，邻船相傍。夜，瑞莲念夫思子，哭声甚惨。武举闻声甚熟，天明过船探视，果为其妹。武举愿以身价赎回瑞莲，罗说要带回去拜堂成亲，坚不予赎。武举一怒与罗厮打，奈蛮船人多，武举只好到宿迁城内，搬来几个好友，邀来一百多助手，与罗大官手下人等一场恶打。宿迁百姓也赶来助战，罗大官被打得头破血流，叩头答应把买来的瑞莲及其他百名女子，全部放回。

萧县盲艺人刘宜荣、刘步然师徒擅唱此书。唱时夹唱夹白，十分感人。全书可唱三四场。有不唱借粮，单唱打蛮船段，一场即可唱完。

玉环记　坠子传统长篇书目，又名《张廷秀赶考》。故事写木匠张廷秀，在苏州王天官府内雕刻屏风。王深爱廷秀聪颖，将其收为义子，交其胞弟三疯子授课。后，廷秀与王府二小姐相爱，私订终身。王天官得知，要廷秀赶考，得中方可成婚。大比之年，廷秀与天官大女婿赵昂同赴考场。临行前，王二姐赠廷秀一只祖传玉环作为信物。不料赵昂嫉才，过江时将廷秀推下水去。赵昂考中进士，回苏州谎称廷秀不慎落水，二姐痛哭欲绝。廷秀落水为人救起，暂住京城，苦读待考。后得中头名状元，封为八府巡按。廷秀回苏州扮成落魄秀才，夜进王府，与王二姐隔帘相见，二人倾诉青梅竹马之情，廷秀出示玉环，二姐急欲相认，廷秀又以天官“白衣不得为婿”相拒。二姐愿随其乞讨过日，出帘强留。廷秀挣脱欲回，不意巡按金印误丢，二姐拾印。廷秀未出王府，却为赵昂撞见，命家人缚起，欲将廷秀处死。王三疯子得信，装疯救出爱徒。此时，王二姐女扮男装，携印冒充巡按返府寻夫。真相大白后。铡了赵昂，廷秀奉旨完婚。



萧县坠子艺人史凤霞擅唱此书，其中《王二姐思夫》一节，常作为短篇单独演唱，十分感人。安徽琴书有此书目，情节基本相同。

未婚夫妻修淮河　小调胡琴书中篇曲目。1951 年完艺舟创作。写未婚夫妇陈大中和王如兰，响应毛主席“一定要把淮河修好”的号召，双双上了淮堤。两人互相帮助，深夜加班掘土，受到表扬。但此事却为如兰父三爹误解，他以为自己闺女深更半夜离开窝棚，去干丢人现眼的丑事。如兰遭责骂，第二天晚，仍与大中一同上堤挖土。三爹奔往河下工地，发现两人正在挖土。老汉十分尴尬，自骂糊涂。这一对未婚夫妇后来被评为一等功臣。该曲目以〔李玉莲调〕演唱。

曲本初发表于《皖北文艺》1951 年一卷三期，共三十八段。后经修改，扩为五十余段，由华东人民出版社印单行本发行四十余万册。在豫、皖、苏治淮工地上广为流传演唱。

灭资饭店　相声段子。1979 年春淮南市金文和创作。逗方（甲）说“文化大革命”中

怪事万千，因为自己名叫金文和却遭到批判，说他姓金是强调金钱，名“文和”是主张温文尔雅、妄想和平演变，因此只好改名。由此说起“文化大革命”中改名之风，什么学彪、敬青、兴无、要武、敢斗等等。乙说这是“玩名”，甲说是“玩命”，举例说一姓贾的，改名卫东，人称“假”卫东，结果打成现行反革命。接着说到“灭资饭店”。进店先检查你可身穿革命衣、嘴讲革命话。到店中先行“三忠于、四无限”礼，背过“老三篇”，再读几段语录。然后自己拿碗、自己端饭，自己洗碗，说是“自己动手，丰衣足食”。把馒头叫志气高，米饭叫幸福山，面条叫春风杨柳万千条，包子叫铜墙铁壁，汆丸子叫乘风破浪，炸排骨叫赴汤蹈火。要是你说不出这些革命名词，你别想吃。饭菜买来，米生菜苦鱼肉腥，服务员给你解释，生米是保持革命本色，菜苦是牢记阶级苦，鱼腥是不忘血泪仇，要不吃便是立场问题。甲说这天我端起碗要吃，从门外来了一群革命小将，高唱语录歌，一声“冲哇！”把饭菜都打翻在地，又踏上几只脚。乙问这是干什么？甲悲痛地说：“他们是来表演砸烂旧世界的！”

1979 年，由李慧桥和金文和以《灭资饭店》参加安徽省向国庆三十周年献礼演出，并获创作和演出二等奖。

作品发表于《演唱》1980 年第一期。

石榴坡传奇　　安徽琴书中篇书目。1983 年萧县杜霞云创作。故事写石榴坡老支书，领着寻找婆婆的张凤娥，来到五保户郭老汉夫妇门前。郭大娘认出张是十年前没过门的儿媳。于是向支书和郭老汉回叙起十年前的往事。郭大娘年轻守寡，含辛茹苦，拉扯儿子玉果成人。不料儿媳张凤娥嫌她家贫，婆婆累赘，逼着分开过。孝顺的玉果，情愿一辈子打光棍也不愿分居，母亲怕儿子婚事告吹，不告而走。她出门讨饭，病倒在石榴坡，被郭老汉救下，孤老寡妇结成夫妻。张凤娥听后，痛悔前愆，真诚认错。郭大娘不敢相信，老支书以十年浩劫，善恶颠倒，土地荒芜，至亲反目等道理相劝。张凤娥又诉说了家乡变化，不愁吃穿，如今玉果想娘，孙子想奶，想往事我日日心如刀挖，因此千里寻娘，跪求团聚，说时声泪俱下。郭大娘深受感动，只是牵挂相依为命的半瘫老汉。支书看出，凤娥表态：“来接娘自然也接公爹走”，“不是亲生爹娘我一定当亲生爹娘来伺奉！”老人欣然同意，一家喜得团聚。

1983 年春由徐荣霞、郭彩霞以对口演唱此书。

四平山　　渔鼓道情传统中篇书目。一名《锤打四平山》，事见《隋唐演义》。写隋炀帝下扬州观花，挖运河劳民伤财，百姓愤恨。瓦岗寨大魔国为首的十八国六十四路烟尘，屯兵在泗州的四平山，准备劫驾灭隋。隋炀帝乘船经此，发现军情紧张，急召唐王四子勇猛大将军李元霸出兵迎战。李奉旨欲行，其母窦太真，知道恩人秦琼现为瓦岗山大魔国任元帅，为报秦琼临潼解围之恩，交秦琼图像给元霸，并嘱万不可伤害，并命柴绍同行。柴暗将此消息送到瓦岗。瓦岗军师徐勣派元霸好友王伯当暗会元霸，嘱其遇黄旗不战。李依计而行，瓦岗寨兵马得以安全撤退。此时，瓦岗猛将裴元庆，恃勇不服，定要和李交战，一比胜负。李只打了三锤，裴即败阵而逃。

萧县渔鼓艺人薛本信擅演此书。后薛传授给坠子艺人演唱，长期流传，成为坠子、评书的保留书目。

四大爷　相声段子。淮北市张步禹于1979年创作。说的是一位胆大好吹牛的老头，街邻不知他姓名和年龄，都叫他四大爷。他再大的“牛”都敢吹，年轻人常常故意逗他吹牛取乐。有人问他见过慈禧太后？他说岂止见过，还跟老佛爷是街坊。并说有次他到皇宫拾粪，还提着粪箕跟老佛爷拍了一张合影的照片。别人追问照片在哪，他说老伴吃醋把它给烧了。他吹牛也引来了祸害。常吹他有个干儿子是日本飞机驾驶员，飞机扔炸弹都得看他摇红旗。“文化大革命”时，红卫兵批斗他是汉奸卖国贼。台下喊的震天响：“四大爷不投降，就叫他灭亡！”四大爷十分惊慌，忙说：“那次炸弹没扔下来，是日本干儿子在飞机上看到了他，怕炸了干爹，把丢下的炸弹又提溜回去了。”真是挨批斗还不忘吹牛。

该作品语言俏皮，最后“包袱”抖得响。由淮北市曲艺队演出，发表于1980年1月份《安徽文化报》。

失明英雄郭文书　安徽琴书短篇曲目。王秉才、龙德贵、白士成创作。叙五十年代，郭文书报名参军，赴朝作战，在上甘岭战役中，他三次参加爆破组。在一次战斗中，不幸遭敌人火焰喷射器喷射，双目失明。复员后，他回到家乡颍上县江店镇，担任生产大队中共党支部书记。为改变家乡贫困落后面貌，领导群众大搞农田水利基本建设。1959年，淮河洪涝成灾。在抗洪抢险中，他带领民工，冒着暴雨，担土筑堤。他双目失明，几次跌倒泥中，民工们劝他休息，他仍坚持抬土，直到排涝结束。

该曲目由安徽琴书艺人吴鼎瑞首演。由于该曲演唱的是当地的真人真事，听众十分喜爱。曾参加1980年阜阳地区军分区曲艺会演，获演出奖。同年又参加省军区曲艺会演，获优秀纪念奖。

包公赔情　安徽琴书中篇书目。由滁州歌舞团刘培枫于1978年根据民间传说创作并演唱。故事写北宋名臣包公之侄包勉任沙县县令，贪赃枉法，霸占民女，怨声载道。被辱女状告于包公。包查清事实，经过复杂的思想斗争，终于依法铡死包勉。包公之嫂听说其子被铡，怒气冲冲地去找包公拼命。包公幼时，由其嫂哺乳长大，读书进考，其嫂煞费苦心。平时包以嫂比母。包见嫂怒，一面跪下向嫂赔情，一面将包勉在沙县犯下的罪行一一陈述。指出国法难容，纵然是亲侄儿也不能循私枉法。其嫂听后，怒气渐消，她不好责怪包公，唯恨亲生之子有辱门庭。大义虽明，但骨肉之情难舍，不禁悲痛难忍。包公立誓愿敬奉长嫂终生不渝。其嫂才稍减悲伤。

白云楼约会　安徽大鼓传统长篇书目《陈妙常》中之一段。凤台县鼓书艺人何宏典整理。写宋朝时，书生潘必正，与白云庵道姑陈妙常一见倾心，朝夕相思。两人暗约于白云楼相会。潘之姑母是庵堂主持，得知此事，一再阻挠。潘表面应允，黄昏后仍如约登上白云楼。妙常初责潘来迟，后又假意逗弄，潘乃倾吐爱情。妙常始倾叙心声，相亲相爱，携手赏

月吟诗。不意潘之姑母突然持棍上楼，力逼必正离开临安赴考。

全篇唱词通俗形象，妙趣横生。凤台县安徽大鼓艺人王明才、何庆典，皆作为“看家”唱段。他们唱遍凤台县城乡，还远到六安、霍邱一带演唱。

永乐观灯　太和清音传统曲目。故事写明朝永乐皇帝，夜梦明星坠落身前。星象师禀奏：元宵节夜，皇上于御街可遇保国贤臣。时至元宵夜，万家灯火，永乐帝扮一老者出游，信步至一酒楼，闻有读书声。帝询店家，知是店家表弟白简进京应试，暂寓店中。帝邀白入席，二人对酒和诗，白文采出众，帝心甚喜。酒罢，白解囊付账。见帝衣破旧，又赠袍以示友情。次日，帝差太监送去御封官诰，并赠店家金银数斗。

此曲唱白相间，语言通俗并富趣味性。为太和县城关“细阳清音会”常演曲目。二十世纪二十年代，每次演出由哈立屏主持。主要演唱人有徐立斋、闪品一、章来仪、孙相时等。

手抄本现存太和县文化馆。

立夏节暴动　四弦书中篇书目。六安市沈晓富于1979年根据皖西革命史实创作。故事写民国十八年（1929），井冈山武装斗争的烽火烧到皖西大别山。明为金寨县丁家埠民团班长，暗是共产党地下党领导人的周维炯，接到上级武装暴动的指示，选在立夏节之夜，夺取民团枪支。他一面千方百计地取得民团团总的信任，一面又作了周密的布署。立夏节夜，民团团部大摆宴席，滥吃狂饮。周与一些地下党员向民团官兵轮番敬酒，猜拳行令，将狡猾的副中队长张瑞生，和一些不可靠的团丁，一个个灌得大醉。周枪杀张瑞生后，率队与其他地区起义人马会合。起义人员被编入工农红军三十二师，周维炯任师长。

1979年10月，以四弦书形式，由李华初配曲，朱秀莲和李习芬演唱。参加六安地区工会职工曲艺调演，获创作一等奖。同年11月，参加安徽省工会职工曲艺调演，获创作奖，并到合肥、淮南等地巡回演出。安徽省广播电台录音播放。

曲本发表于《安徽群众文艺》1979年第十期。

训　女　安徽琴书中篇书目。亳州市郭修文于1979年创作。故事写虐待婆母的丁小英，听说母亲得了“晚到一会儿见不成”的暴疾，赶回娘家探母。进村为其嫂赵美容窥见，赵在屋内萝卜葱地数落起婆婆来。小英门外听见，气得浑身发抖，进门却不见嫂子人影。母亲卧病在床，小英心疼得热泪滚滚。母女相叙，始知母病全是嫂子不孝所致。小英怀疑，因上次返家，母亲还夸奖她嫂子。可是母亲说，如今她变了。接着便将嫂子如何好吃懒做，如何挑精拣肥，如何嫌弃老人，如何辱骂老人，就这样才气得母亲得了胃气病。小英听了，一面骂哥哥无能，一面骂嫂子太坏。这时，赵美容出屋反唇相讥，数落小英如何虐待婆母，一桩桩，一件件，都和母亲刚才所说美容虐待她的事一模一样。这时，母亲才从床上跳下说：自己并没有病，美容本是个好儿媳，女儿你才真是一个虐待婆母的坏女儿，刚才所说的那些，全都是你在婆家的所作所为。羞得小英低头不语，无地自容。

此书目由亳州市五马乡琴书艺人葛秀兰演唱。1980年曾参加安徽省曲艺会演，获演

出奖。

丝绒记　渔鼓道情传统书目，又名《白金哥卖绒线》。写明朝时，山西太原府白家大楼秀才白舜卿，家遭大火，家产毁尽，携妻及子女往北京投亲。不遇，寓张家老店。白忧急成疾，其妻徐氏至东岳庙降香求神保佑，为后军都督国舅李世龙强行掳走。店家将白赶出店外，又将白之女凤姐抵了店账。白舜卿之子白金哥为了赎回妹妹，衔头自卖自身。遇定国王爷徐世英收为义子，改名徐银龙，成为小王爷。金哥扮卖丝绒线货郎，暗带官印、黑虎铜锤，前往国舅府私访。侍奉其母的丫鬟春红将其带进府中，与其母相见。白金哥与丫鬟春红和国舅之女李翠萍互相爱慕，私订终身。并在二女的帮助下，逃出国舅府时，与二女相约，待查抄都督府时，把五色丝绒线挂在绣楼上，以保全其母及二女安全。抄府后，定国公领子上殿，奏明皇上，处死李世龙。金哥全家团圆。

萧县渔鼓艺人薛本信擅唱此书，他花腔、寒腔并用，情感表现逼真，深受听众欢迎。坠子亦有同名书目演唱。

老五虎　评书传统长篇书目。亳州已故评书艺人洪天作编、说。故事说清朝顺治年间，山东曹州金眼太岁陈东海，在知府衙门任拳师。其母身染重病，卧床不起。其妻玉素娘去静修庵为婆母消灾，恰为知府之子花花太岁高华撞见，掳入府内。高华又设计调陈出差，向素娘谎称陈途中暴死，逼其为妾，素娘不允，跳楼坠死。陈回曹州，了解此事，欲杀高华。高捏造陈奸杀高府丫鬟，命活阎罗焦振远将陈逮捕入狱。陈师弟胜骄得知，设法将陈救出。陈归家葬母，逃居他乡，伺机报仇。一日，焦振远来访，陈欲与格斗。与焦同来之曹州千总黄衮，告知焦已知受高华所骗，特来请罪。两人前嫌尽释。三人于黄河滩结为兄弟。夜入高府，杀死高华。



此书可说十余场，其中以“战高府英雄中奸计”、“黄河滩英雄三结义”最为精彩。亳州安徽大鼓和坠子艺人多移植演唱。

老龙窝传奇　安徽评书中篇书目。方庆长、王玉佩1982年创作。写淮北牛毕县老龙窝周台大队和贾店大队，在“文化大革命”期间，农业学大寨，声势浩大。贾店大队是“县革委”主任贾连升蹲点，强调政治领先，不计生产，并确定该队为全县学大寨的先进典型。想以此获得上级重视，得以步步高升；可是却闹得粮食歉收，农民口粮不足。周台大队书记周正本，不搞形式，扎扎实实种田，粮食增产，六畜兴旺。贾连升慌了手脚，他率领民兵，批判周台大队只埋头生产，不抓政治，犯了方向性错误。并在周台割青苗、改水田、扒猪圈、断

鸡羊，称“割资本主义尾巴”。逼得周台农民苦不堪言。时值大旱，土地龟裂，周正本联合邻近几个生产大队，上山开挖老龙窝。历经无数艰难，终于水渠筑成，引来救命水，各村喜获丰收。贾恨之入骨，派雷迎基为杀手，伺机图害周正本。周得到群众拥护，躲过一个个难关。后，贾又诬周反大寨红旗，复辟资本主义使周被捕入狱。“四人帮”垮台后，省委给周平了反，恢复党籍和职务，贾也受到了应有的处理。

该书目 1983 年春，由凤台县评书艺人王世福，在夏集首演。由于题材贴近农民心理，又评说得真切感人，深受听众欢迎。

该书约二十万字，1980 年，先后由安徽人民出版社和中国曲艺出版社刊印发行单行本。

老枪根　渔鼓传统中篇书目，又名《双花枪》。写隋代淄川罗艺与姜桂芝喜结连理，罗于姜府花园，拜桂芝为师，学会枪花七十二路，还有三十六路防守枪法未学，罗即离开姜府，赴京应试。此时，天下大乱，夫妻天各一方。桂芝生子，取名罗松。四十年后，姜始知罗艺投奔了瓦岗寨。她携子罗松、孙子罗焕，千里跋涉，到瓦岗寻夫。此时罗艺早与秦氏成婚，生子罗成。罗艺恐续妻怪罪，派人驱姜。桂芝怒极，夫妻于沙场相见。姜以后三十六路枪法大败罗艺。瓦岗寨君主程咬金出面调解，夫妻终于和好。

此书目与梆子戏《对花枪》故事情节基本相同，不少唱词，也大同小异。萧县渔鼓艺人薛本信早期常说唱此书。

西安事变　安徽评书中篇书目。凤阳县安徽大鼓艺人张罗，于 1979 年，根据同名话剧改编。内容为：民国二十五年(1936)12 月 12 日，国民党东北军将领张学良、杨虎城，为敦促蒋介石停止内战，共同抗日，将由南京飞到临潼指挥剿共的蒋介石扣押，实行兵谏。当时，西安各界，多数人要求将蒋处死。张、杨犹豫难决，求助于共产党领导人。此时，国民党南京政府亲日派何应钦，阴谋以救蒋为名，派飞机轰炸西安，企图炸死蒋介石，挑起更大规模的内战。蒋妻宋美龄，为蒋的安全，力阻此计。她与宋子文飞抵西安，谋求救蒋。此时，周恩来亦应张学良、杨虎城之邀，率代表团抵达西安。周恩来向张学良、杨虎城分析国内外形势，主张顾全大局，放蒋介石并结成抗日统一战线。在与蒋介石的会谈中，周恩来以犀利的语言，精辟的分析，陈述利害，坚持以国家民族为重，迫使蒋介石在谈判协议书上签字。

书目结构严紧，情节惊险。其中如蒋介石于兵谏之枪声中失踪、寻找，杀蒋还是放蒋等，都说得细致入微。1979 年 11 月，作者以评书形式参加滁县地区曲艺调演，获创作一等奖。

农机嫂　安徽大鼓短篇曲目。1975 年张文鹏创作。故事为：黄梅季节，连日阴雨，某生产队秧苗被淹。队长以高价请来柴油机师傅焦跃乾开机排水，因招待欠周，焦故意刁难，谎说柴油机毁坏。队长心急如焚，队长爱人杨春桃，认为柴油机新买，怎会不能排水。她速到大队柴油机站学习，很快学会后，经检查原是人为的故障，当即修理开动。农机隆隆响

起，整个生产队都欢跃起来。此后，村里人便呼她叫："农机嫂"。

1976年，由太湖县吴爱珍、黄恩生、李建华三人联唱。唱腔设计赵锐、章家礼。参加省、地会演获好评，选为安徽省参加全国曲艺调演节目。演出中唱腔突破鼓书四句头反复演唱的形式，并变一人独唱为一人说唱，多人帮唱。伴奏吸收安庆地区民间曲调，以增强说唱音乐性。曲本发表于《安徽文艺》1976年第七期和《工农兵演唱》1976年第七期。

芝兰调 小调胡琴书中篇曲目。1955年陈致亚根据发生在岳西县汤池乡桃岭冲(时属潜北)的真人真事编创。故事是：桃岭冲伏龙寨下的芝麻湾，有一汪姓富户，其女小名芝兰，号谢初，生得聪明美丽。十八岁时读书、写字、针线、女红样样精通，父母视为掌上明珠。民国十九年(1930)初，大别山天堂地区发生请水寨暴动，一支红军驻守此地。国民党潜山县长率保安团前来进剿，遭红军伏击大败而逃。芝兰目击战斗情况，钦佩红军英勇精神，爱上一位年轻指挥员，二人海誓山盟。不久，白军加剧围剿，红军被迫转移六霍根据地。一对恋人互赠信物分手。年轻指挥员战场牺牲，芝兰姑娘不知，真情等候。年复年，月复月，说媒者络绎不绝，姑娘一次次顶住了父母的压力和乡邻的规劝。最后，竟不畏白色恐怖，公开宣布与红军的关系，发誓非那红军不嫁。芝兰此举，深得乡人的称赞。

该曲以当地十分流行的〔山伯访友调〕演唱。方圆几十里皆流行。也有少数渔鼓艺人演唱，岳西文化馆有记录本。

朱买臣休妻 坠子传统中篇书目，又名《马前泼水》。事见明人传奇《烂柯记》。书生朱买臣卖柴为生，其妻崔氏，不耐清贫，吵着要和丈夫分手。朱买臣被逼无奈，只好写了休书。崔氏再嫁石匠张大乔。崔氏好吃懒做，吃好穿好，家产荡尽，石匠连錾包也卖掉了，两人只好抱瓢要饭。三年后的一天，崔氏要饭来到青石桥，恰遇中了状元归来的朱买臣，崔氏拦住坐骑，跪到马前，央求相认，要当掌印夫人。朱买臣命人在马前泼了一筲水，令崔氏将水捧回筲内，始可破镜重圆。泼水难收，崔氏羞悔，撞死桥边。

全书可唱近一小时，为坠子艺人常演书目。

伍子胥过昭关 安徽大鼓中篇书目。含山县鼓书艺人时泽雨根据《东周列国》和昭关当地传说编成。故事说战国时，楚平王强占子妻，群臣激愤。大臣伍奢直谏，平王怒囚伍奢，并计诱伍奢之子伍员、伍尚两人至京城。伍员有疑虑，未敢返京。伍奢与伍尚被杀。平王派兵捉拿伍员，伍夜逃，欲投奔吴国。至昭关(在今安徽省含山县境内)，关隘险要，贴有绘影图形盘查缉拿，伍员难以过关。时，巧遇隐士东皋公，匿其家中。数日后，伍员心急如焚，须发皆白，容颜陡变。东皋公寻面貌与伍员相似之友人皇甫讷出关，当即被捉，伍乘混乱之际逃出。又遇长江阻拦，幸有渔夫相助，伍赠剑并嘱勿泄己情，渔夫为取得信任而投江自尽。渡江后伍饥饿，遇浣纱女又向其乞食。食后道出真情，亦嘱勿泄，并誓言定报大恩。浣纱女亦投水明志。伍员历此数险始至吴国。

该书目情节生动，语言通俗易懂。由编者在含山县城，及昭关附近泉水眼、磨子塘、昭

关隍等地说唱，每场观众高达百人。

休丁香　灶书和端公调传统书目。故事为：小姐郭丁香，嫁给公子张万良。洞房之夜，两人提起日后生活，丁香主张应添田置地，万良主张吃喝玩乐，遂发生争吵。万良气走，三年未归，和同窗表兄李二郎之妻丁满香暗结私情。丁香在家勤劳理家，满香却向万良捏造丁香偷人养汉，败坏家风。张回家怒休丁香，与满香结为夫妇。丁香离家，途中投井，被一贫苦山民范西郎救起，结为夫妇。张万良任意挥霍，家财殆尽，又遇一场大火，满香烧死，他沦为乞丐。一日，行乞至范西郎家，丁香见是张郎，亲手擀龙须面，碗内暗藏当年定情戒指送食，并鼓励其重振家业。张郎无地自容，投井而死。也有说是投入灶内自焚变为灶蚂者。

此书为口头流传，无文学脚本。唱者临时发挥，可长可短。阜南县灶书老艺人席文英擅唱。短可唱十天，长可唱月余。一个入洞房的"茬子"，可唱三个晚场。说媒、打嫁妆、梳妆都可以各唱一个晚场。内容多农村习俗，听众入迷，有时夜晚直唱到鸡叫还散不了场。

竹木相争　四弦书传统短篇书目。故事写某人一天上山游玩，在山洼中，听到竹和木互争老大，竹木各摆各自的用处。木头十分高傲地抢先发言，说它做成大木船漂洋过海，周游天下，谁能比得上它见多识广？竹子说它做出竹排，既能渡江，又可到大木船不能到的小山沟里。木头说自己能做屋梁，高居于万物之尊的人的头上。竹子却说铺屋笆用竹子，还趴在木头上面。木头占不了便宜，便揭竹子的短，说竹子让人编成肮脏的粪筐。竹子以牙还牙，说木头也让人箍成马桶、粪舀子。木头无话可说，竹子又摆了木头无法代替它的一些用处，木头只好服输。竹子最后说："大家各有长短处，何必一定争高低。只有互相来帮衬，才能做出好东西。"竹木终于和好。

此书目无定本，艺人口传心授，语言风趣幽默，多作为书帽演出。六安县城关四弦书盲艺人李永全擅唱。他能将木头的狂妄，竹子的辩理，层层唱出，引人入胜。1958年，他曾以此书目参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会，获好评。



血溅冬春楼　安徽大鼓长篇书目。王文彬根据冯德英著长篇小说《山菊花》部分章节改编。故事写二十世纪三十年代，胶东昆仑山红松坡石匠于震海，年轻力壮，正直豪爽，与贫苦农家姑娘张桃子结婚。洞房之夜突然出走。原来，当地中国共产党地下组织，发展其为中国共产党党员，于当晚宣誓入党。宣誓后党组织要他立即去营救两名路过此地而被敌人抓去的党的负责人。他和农民金三子，夜袭敌区公

所所在地冬春楼，救出战友，自己不幸负伤。新婚妻子张桃子为其精心护理，但在桃子买药时，不慎被保长"坏地瓜"发现，密告区长孔庆儒。孔派兵包围红松坡。危急中，张桃子智引敌人，震海虽脱险，桃子却落入敌手。孔庆儒施遍酷刑，桃子宁死不说。孔施计将桃子放回，收买桃子的哥哥金贵，暗中窥探。一日，党组织在于震海家中召开会议，研究暴动事宜，金贵得知，欲向冬春楼报信，其母力阻，怒斥逆子。金贵不服，其母终亲手处决逆子。暴动未成，张桃子二次入狱。于震海在党组织安排下，潜往关东打工。不久，于震海又接党组织通知，要他速回红松坡。震海和金三子在返乡途中，夜宿客店，巧与坏地瓜相遇。坏地瓜一面叫人报告警察局。一面与于震海、金三子展开搏斗。震海枪杀坏地瓜，警察围住客店。金三子在枪战中弹尽身亡，震海含泪掩埋战友，返回红松坡。党组织任命其为起义军大队长。他率领农民，攻打冬春楼，激战中救出桃子，击毙孔庆儒，火焚冬春楼，震海率起义部队与文登县起义部队会合。

全书二十一万字，可唱五到七场。该书目于 1983 年 5 月，由安徽人民出版社刊印发行。

血　碑　安徽大鼓书目。1964 年，鼓书艺人程存武根据扬剧《杨立贝》改编，孙新整理。故事写宿迁县大武庄地主武占臣的雇农杨立贝，利用工闲，在武占臣坟地旁开出荒地两亩，收获不薄，武藉口开荒破坏了武家坟地风水，强行霸占。杨据理争辩，武仗势命打手殴打杨。立贝二子玉宝阻拦被打手摔伤致死。立贝携女志英到宿迁告状，法院受贿，不予受理。立贝告到南京最高法院，终因无钱买通官府，反被押牢狱。杨家破房被焚，女儿在南京告状时又为汽车压死，立贝释放无家可归。抗日战争结束，立贝长子志刚，参加革命，随军回乡，了解冤情，向解放区政府申诉，终于镇压了恶霸地主武占臣。

该书目由程存武演唱并不断丰富，可演两到三场。肥东县不少安徽大鼓艺人学唱。

刘二姑吵嫁　含弓调传统书目。写暴发户刘有贤之女刘二姑，同父母吵嫁，要与青梅竹马的何三笑结婚。她还买通算命先生，以时辰八字巧编谎言，为避凶灾，吓她父母一定要在当天让她出嫁。其父嫌何家贫穷，伙同媒婆瞒着女儿，将二姑嫁给老财主胡三俏填房。二姑将"三俏"误作"三笑"，兴高采烈有说有笑地坐上花轿。及入洞房，发现新郎是一个白发龙钟的老人，于是爆发了一场大闹洞房的闹剧。后在贺客们劝解下，老财主只得自认倒霉，放走刘二姑，花轿抬到何三笑家。

此书目由盲艺人俞茂兴演唱，演唱时用杂调花腔，配以喧闹的锣鼓，语言风趣，充满喜乐气氛，深受听众喜悦。刘二姑见到老新郎，盲人以当地的土语模拟惊呼："哎呀呀！我妈来！"此语一度成为当地人爱用的口头禅。

中华人民共和国成立后，含弓调改为含弓戏，含山县含弓戏剧团将此书目改为戏曲形式演出，曾轰动一时。

刘老六　安徽评书传统短篇书目。为艺人练嘴皮功夫的绕口令。涡阳县冯朝阳向

评书艺人孟兆军学得并整理。原书目内容较简单，仅刘老六，六十六岁，有六丈高楼，六个丫头，六桶油泼了六个绒线球等。整理本增加了“六十六顷地，开了六十六道沟，栽了六十六棵柳”。“养了六十六条狗，六十六条猴和马、牛”。六十六个丫头为刘老六做寿，那知狗抢食，牛抵头，吓得猴爬楼，马踢翻油，猴撕破红灯笼等，出现一连串喜剧性情节，形成更为活泼、复杂的绕口令。

涡阳县义门镇年轻艺人刘中民擅演此书。他熟悉琴书、坠子。以油子板（用一串竹片绑在右膝下）击节，有板有腔，按情节定速度，从“惊了狗、蹦了猴”起，句句紧扣，一句快似一句地说出“咬人的狗，搂狗的猴，踢人的马，抵人的牛，牛马猴，乱碰头，马踢牛抵倒墙头，希里忽通塌了楼”。最快时每分钟一百九十二拍，仍能字字入耳，戛然结束。1980 年 8 月，他以此书目参加阜阳地区曲艺调演，获整理奖。后，多为艺人作书帽演唱。

有抄本，现存涡阳县文化馆。

刘金定下南唐　　安徽大鼓长篇传统书目。故事写五代后期，战乱四起。赵匡胤举兵统一中原，被困于南唐寿州（现称寿县），情势危急。王府千岁高君保（即高琼）率军前往解围，路经蒙城双锁山，为山寨女英雄刘金定所阻。两军交战，高几经败北，只好答应与刘订下婚姻，高、刘联合兵发南唐。二人并肩作战，力杀四门，击败南唐军于洪。解围后，由赵匡胤为媒，高、刘结为鸾凤。

高、刘故事，盛传于蒙城、寿县等地，蒙城鼓书艺人卢锡学（艺名盖三县）擅此书，他在淮南市、凤台县等地演唱，深受听众欢迎。是蒙城、寿县、凤台等县安徽大鼓艺人的保留书目。

江汉英烈传　　评书中篇书目。张华、张智于 1962 年创作。内容写民国十二年(1923)2 月 1 日，京汉铁路工人，在中国共产党领导下，于郑州举行京汉铁路总工会成立大会，北洋军阀吴佩孚武力阻挠，总工会迁到汉口江岸办公。2 月 4 日，全路举行总罢工。吴佩孚命令其部下肖耀南，于 2 月 7 日在郑州、汉口、长辛店，对罢工工人实行残酷屠杀。死难和被捕入狱工人各四十余人，伤者数百人，被开除者千余人，造成震惊中外的“二七”惨案。江岸分会委员长、共产党员林祥谦，是罢工运动的总指挥，遭到敌人逮捕。敌人将他捆绑在广场的一根木柱上，逼他下令复工。林严辞拒绝，历数军阀勾结帝国主义、压榨工人的罪行，号召工人团结起来共同对敌，遭到杀害。湖北工团联合会法律顾问、共产党员施洋，率律师团去军阀吴佩孚驻地，根据《中华民国约法》与之展开说理斗争，并营救战友。也遭到杀害。

全书十万字，由评书艺人张奉林首讲。于 1963 年参加芜湖地区群英会调演，分获创作和表演奖。1964 年，由安徽人民出版社印发单行本。省内外不少评书艺人均据此评说。

安安送米　　梨簧调短篇传统曲目。故事见于明代传奇《跃鲤记》中的一段情节。写庞氏被恶婆逼子休离家门，寄居尼姑庵。其子安安年仅七岁于风雪之夜，背米到庵中探母。庞氏悲喜交集，疑安安米由家中偷来，怕婆母追究虐待，严加责问。安安满腹委屈，难以说

清。老尼发现袋中米色各异，确是日日集攒而来，解开了庞氏疑虑。母子抱头痛哭。

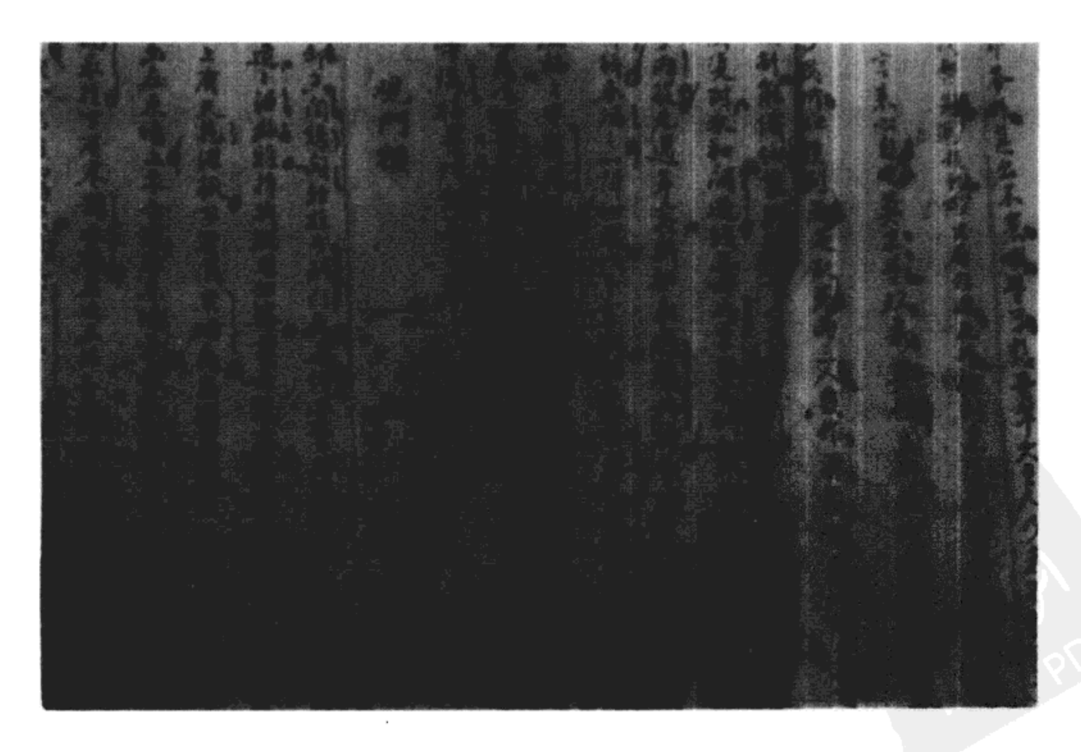
当涂县采石镇各梨簧班常演。1958 年经张智整理，由当涂县文工团童先进演唱，参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会演出，获演出奖。

安源舌战　快板书短篇书目，曾名《安源烽火》。1983 年淮南市井友平根据革命史料写成。内容写：民国十一年(1922)5 月，江西安源煤矿和株萍铁路工人，在中国共产党领导下，成立了安源路矿工人俱乐部。9 月，路矿当局拒发拖欠工资，并勾结军阀封闭工人俱乐部，安源路矿工人举行大罢工。保安旅旅长李鸿程，为了扑灭革命烈火，邀工人领袖刘少奇赴宴谈判。工人们怕加害于刘少奇纷纷阻拦。刘少奇向工人说明道理，率领工人向反动派进行斗争。李鸿程和路矿资方代表害怕了，只好在十三条协议上签了字。

1983 年，由作者本人演唱，参加中国作协、全国地质工会、煤炭工业部联合举办的第一届全国煤炭文学作品乌金奖比赛，获优秀文学作品奖。

该书目发表于安徽人民出版社编的《安徽群众文化》1978 年第二期。

观门楼　围鼓高腔传统曲目。写天上的张四姐，下凡嫁给崔文瑞，幻化出华丽的楼宇。四姐带使女观看。对东厢、西厢、中堂、门楼，一一赞颂。围鼓高腔以此曲恭贺民间新屋落成。演唱时一般由围鼓班艺人，在进大门楼或进中厅时站唱。此外，有用张公九世同居唱词祝屋主全家和睦；用观音送子唱词为婚后不孕祝其早生贵子；用《闹绣》唱词劝新婚夫妇饮三杯酒作为祝福，撒帐时唱七段赞曲以示庆贺祝祥等等。



红孩子　山东快书中篇书目。1963 年夏景图创作。故事写民国三十六年(1947)，国

民党军队进攻胶东解放区，溃败。一败兵和一军官，逃经潍坊途中，饥饿难忍，见路旁有柿树林，正欲上树攀折，适为守林放哨的儿童团员铁旦和小刚发现，两败兵上前举枪吓逼为其摘柿。两人说是爬不好树，败兵只好自己上树。铁旦趁机将挂在柿树上的步枪拿下。那军官在另一树上发现，掏出手枪，铁旦手快，举枪射中军官。命令另一败兵下树，用绑腿布条捆好押回村里。

1963年由夏景图首演，同年有高派快书演员刘玉彬在中央人民广播电台和安徽省广播电台录音播放。

该书目发表于安徽人民出版社编辑的《演唱》1963年第五期。

红梅迎春　安徽大鼓中篇书目。1975年太和县胡永书创作。故事写七十年代，凤凰山下，红旗大队办起了合作医疗站。负责人赤脚医生赵红梅勤俭办站，自育药苗，走村串户为群众看病。引起站内被取缔的私人诊所医生陈守礼忌恨。他为表弟袁富贵私开大剂量贵重药品，又遭红梅批评。便到处宣扬红梅医术浅薄，鼓动农民退出合作医疗。这些破坏活动，都被红梅觉察揭穿。一天，红梅上山采药。陈于山顶欲推下巨石，砸死红梅，事为袁富贵所见，未能得逞。后，袁之幼子铁旦染急病，生命垂危，红梅全力抢救，终于转危为安。袁感激之下，将陈欲加害事告诉红梅。不久，陈又在红梅尝药之际拟投毒加害，事为红梅发觉抓住，送公安机关处理。

1976年，由太和县鼓书艺人陈洪全演唱。1977年11月，该书目由安徽人民出版社印发单行本，编入该社编辑的《曲艺小丛书》中。

红灯记　安徽大鼓长篇书目。闵麟、王文彬参照电影、戏曲剧本《密电码》、《三代人》、《革命自有后来人》、《红灯记》等改编。写日军占领下的东北龙潭车站，共产党地下交通站负责人李玉和，接到上级命令，要他在车站迎接一位身负重任的交通员。他立即指示打入伪警察局内的地下党员王警尉配合掩护。不料火车进站，日寇搜查甚严，交通员情急跳车，身负枪伤。王警尉自伤骗敌，引开日寇。李玉和将交通员背回家中，说出他要把事关军事的重要密电码送交北山游击队，并说明联络人和地点及暗号。交通员将密电码交玉和后，因伤重而牺牲。玉和将其掩埋，前去与接头人相会，不意又为日军冲散。返家，日本宪兵队长鸠山，派人"请"他去"赴宴"。玉和走后，李奶奶向孙女铁梅回述了陈、李、张三家为革命流血牺牲，前赴后继，三家人结成一家人的历史。铁梅听后，对日寇更加仇恨。李玉和在酒席上与敌人沉着周旋，鸠山叫出因自伤被敌识破而叛变的王警尉，李痛斥王认贼做父。鸠山又叫铁梅来探监，以情软化玉和。李趁机以隐语将密电码事向铁梅说清。铁梅经过曲折斗争，终于在游击队的接应下，送交密电码，并将李奶奶接到北山。玉和大义凛然，慷慨赴难。

此书目可演三到四场。当时，为泗县等文化主管部门，定为曲艺艺人必须学唱的书目。安徽大鼓、安徽琴书艺人，纷纷演唱。风行一时。

红色保育员　坠子中篇书目。1973年陈怀祥创作。故事叙机械厂工人韩惠琴去大

庆参观学习，把儿子保庆托付给保育员田志英照管。不料，保庆得了急性咽喉脓肿病，呼吸急促，性命危险。田志英连夜抱着保庆送往医院。经诊断必须立即手术抢救。她颤抖的手在手术通知书上签了字。后保庆需要输血，幸喜田志英是O型血，她又毫不犹豫地给保庆献血，终于使保庆转危为安。医护人员误认田是保庆的妈妈。这时，参观回来的韩惠琴闻讯赶到，大家才知田志英还是个尚未结婚的姑娘。

1973年夏由刘芳兰演唱此书，参加安徽省曲艺调演。作品发表于《工农兵演唱》1974年第六期。

找长工　小饶书传统短篇曲目。故事写一位大姐爱上隔壁长工，在她母亲面前不好启唇，每天愁得茶饭不思，坐卧不宁。娘疼闺女，询问原因，大姐直说自己已长大成人，为何不给我找个婆家？娘说女儿还小，怕气力单薄不能种田，怕手笨难做针线，怕到婆家想亲娘，一下列出了十几种理由。大姐以嫂子年纪和她同庚，种田做活，样样都行，过门来没有一天想过家，作为反驳理由。娘输理只好答应给女儿找一个既有钱又俊俏的女婿。大姐一下跳起来说，我不爱俊俏，也不图富贵，就要嫁给隔壁那个忠厚老实、心地善良的长工。妈被她一下说得愣住了。

该曲目由小饶艺人王三麻子口述，苏继坡、刘为志整理。语言通俗生动，喜剧性强，艺人爱唱，群众爱听。曲本发表于1955年上海文化出版社编的《民间文艺》。1957年，由中国曲艺研究会编入作家出版社出版的《书帽选集》。

找演员　相声段子。1984年夏淮南市周明光（执笔）、李文利、郭振堂创作。逗哏（甲）扮组"穴"的"穴头"，捧哏（乙）扮相声演员。甲说自己到处在寻找乙，乙问有什么事？甲以极优厚的报酬为诱饵请他去演出。乙询问是何团体？甲高傲地说："世界艺术团"，并说现在什么都讲究牌子，牌子越大越挣钱，牌子越洋人越信。乙询及艺术团的阵容，甲低声告诉乙，流行歌手是卖老鼠药的，他叫得凶；鼓手是砸白铁的，他敲得响；吹小号是卖汽球的，他飞得高。乙说这怎能卖到票？甲怪乙身不出门，孤陋寡闻，并说："如今时尚是宣传上要胡吹乱侃，攻关时要瞒天过海，无名辈要捧成超级明星，中国名要换上什么什么丝，什么什么娜，黑了多抹粉，矮了穿高跟。哪个观众不喜欢表面？"乙说："你这不是骗人吗？"甲说："哎呀，什么骗？只要观众喜欢就行！"乙还有难色，说这不道德，甲列举了乙生活怎样困难，连最低档的烟都吸不起，要是参加演出，保你换几套名牌西装。乙考虑再三，只好答应。甲要乙上了汽车。下面作者安排了一小段"贯口"，汽车绕这街，转那街，过马路，拐小巷，最后开到的不是剧院，却是公安局。

该段子由周明光、郭振堂演出。

护花歌　安徽琴书短篇曲目。夏智德作。写养花专业户花老汉，正在家里搭花架，忽然来了个不速之客看花，并送给他一袋"护花灵"。交谈之下，非常投机。老汉打开锁闭的小院，只见名花满园，争奇斗艳。不速客问养花老汉为何关花的"禁闭"？花老汉说出了压在心底的苦衷。只因公社书记占得法，经常以帮他致富为名，索要名贵好花，送人拉关

系，甚至高价出卖，弄得他有苦难言，只好把名贵花藏入深院。陌生人听后，气愤地说："该叫他退赔认罪作检查。"说话间占书记闯进来，一见满院好花，立即批评老汉："不该巧打埋伏将我耍，对党还玩绕眼法"、"跟党不一心"、"得恩不报恩"，借机搬十二盆好花，要老汉送到公社，说是要送给前来视察的新任省长。花老汉欲阻不敢，欲送又舍不得。这时，这位不速客上前拦住，批评占得法"不给钱"、"乱搬花"。惹恼了地头蛇，说不速客"投机取巧来贩花"，罚他一百元管理费，如若不服"加倍罚"，"送到公社把你押"。就在这时，不速客才说出他就是新任省长杨春华。

该曲目由曹月英首演，唱腔悠扬婉转，颇受观众欢迎。荣获1984年8月宿县地区曲艺新秀会演优秀创作奖和演出奖。同年，曲本发表在安徽省曲艺协会编印出版的《安徽曲艺》第三期。

李太白赶考　安徽大鼓中篇书目。1956年，凤台县安徽大鼓艺人何宏典根据《月唐》及民间传说改编。故事写唐朝大诗人李太白进京赶考，因家境贫寒，无银贿赂考官，难入考场。丞相杨国忠身兼主考官，卑视李白是"穷小子"，向他说："像你这样无能之辈，只能给我磨墨顶砚。"大太监监考官高力士也挖苦说："只能给我脱靴挠痒。"李白吁请四百多名进京赶考举子声援方才入得考场。李白文才出众，监考官却将他考卷，移花接木，改换他人。李白前往说理，高力士要当场答对，以证其才。高出上联："月半月圆，世上人称半月"，李白对为："日中日明，百姓尽在中日"。杨国忠又出上联："二猿截木，山中猴儿也敢对锯(句)？"李白对曰："木马陷泥，平地畜牲怎样出蹄(题)！"杨大怒，骂李以下犯上。事情闹到唐明皇御前，明皇派礼部尚书贺子章查办。贺深懂诗文，见李白文中有"海底斩蛟，月中折桂，仙凤群飞，巨龙嬉水"之句，可见作者胸怀远大，遂将真情禀明皇上。明皇大怒，斥杨、高蒙君作弊，罪应贬责。李白请求明皇恩准，只要杨、高两人，为其磨墨顶砚、脱靴挠痒，不必追究罪行。明皇实无意责杨，应允李之请求。

此书目有说有唱，诗词穿插贴切，为改编者称之为"当门炮"拿手书目。三十余年来，何宏典在寿县、凤台、颍上、蒙城、淮南等地演唱五百余场，唱一处，响一处。一次，他在淮南市小洋集演唱，天降小雨，何宏典准备收鼓煞书，听众纷纷不愿，直唱到杨、高磨墨脱靴始散。

李逵夺鱼　坠子中篇传统书目。刘元芝口述，朱伟整理。事见《水浒传》第三十八回，《及时雨会神行太保，黑旋风斗浪里白条》。故事写宋江发配江州，与戴宗和李逵在江边酒楼饮酒。李逵要熬鱼汤给宋江喝，没想到江上几十只船，有鱼都不敢卖，说是官府全要了。李逵跳上船抓了七八条活鲤鱼，就往酒楼跑。浪里白条张顺拦住他不放，两人打成一团。李逵力大，张被打翻在地。张翻身跳上小船大骂，李赶上船去打。张将船推翻，李逵跌入江中。张按李入水，李喝了不少水。幸宋江、戴宗赶到，问明情况，戴说是自己人，张连忙松手，扶李上岸，两人大笑释嫌。

著名坠子演员刘元芝擅唱此书，她嗓音高亢浑厚，表演生动，每唱听众爆满。1958年

刘元芝以此书目参加蚌埠专区调演后，又经宁宗宪进一步修改润色，同年刘元芝又以整理本参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会。被选为参加全国第一届曲艺观摩会演节目。

杜鹃山　安徽大鼓长篇书目。庄稼于 1974 年根据同名京剧改编。故事与京剧基本相同。写农民起义军首领雷刚，由于缺乏明确的革命目标，对共产党的政策不够理解，起义中屡遭失败。后来，听说共产党人有能耐，就从刑场上抢来一位女共产党员柯湘。柯帮助其重整革命队伍，斗垮土豪武装头头毒蛇胆。雷刚重义气，主观偏信，纵容其结拜兄弟温其久，温毒打佃农田大江，受到柯湘批评，温恼怒并于黑夜投敌。柯湘团结义军，捉住叛徒温其久，救了雷刚。雷认识错误，诚心服从中国共产党的领导。

该书共十个章回，可供艺人演唱两到三场。作者改编本增强对环境、人物、背景的描述。每关书约为八千字。增加悬念，全书十个章回，每回均留下强烈的悬念。1974 年秋，宿县行署文化局刊印单行本，发给各艺人演唱，一时成为全地区流行书目。

该书目于 1974 年由安徽人民出版社刊印单行本。

杨子荣　安徽大鼓长篇书目。灵璧县徐永昌根据曲波《林海雪原》改编。改编本以杨子荣为中心，增写了杨的神勇和智谋。全书写杨子荣随剿匪部队挺进我国东北。深入匪穴，擒栾平、逮胡彪，活捉一撮毛；打死斑斓猛虎；骗过八大金刚；冒名顶替，瞒天过海，智胜座山雕；将计就计，顺水推舟机智送情报；化险为夷，枪毙逃回威虎山的敌特小炉匠；利用匪徒们的百鸡宴，智勇地配合大部队，攻下威虎山。

该书目由宿县地区文化局印发各县，未正式出版。



杨姑娘上吊　凤阳花鼓传统曲目。写农家女杨姑娘，嫁给东庄小张郎，受尽婆婆的刁难虐待。“一天要挨三顿打”，“胳膊打得血爪子样，罗裙打得似鱼网”。婆婆要她“一两棉花纺二两线，一斗麦子要推二斗面”。她吃的是馊冷饭，喝的是涮锅水。三年不准她回娘家一趟，小姑子替她求情，婆婆刁难说：“要回娘家可以去，四时去，五时回，还要做七张兜兜八双鞋。”小姑趁母亲外出，私自放杨姑娘回家。杨姑娘哭诉在婆家受到的非人待遇，决心一死，让母亲为她报仇。杨姑娘回到婆家，又遭到婆婆毒打。终于她上吊身亡。杨姑娘的母亲和亲属百十口人前来报仇，吓得恶婆婆躲到阴沟里不敢露面。小姑子跑到庙里求菩萨，菩萨给她一把扇魂扇，扇了六天六夜，将杨姑娘救活，恶婆婆跑到杨姑娘面前跪地求饶，赌咒发誓以后再也不敢虐待媳妇。

此书目为凤阳花鼓双条鼓中唯一的一首最长的唱段。全曲一百三十一句。曲中描写恶婆婆虐待媳妇的情节，使旧社会许多有同样遭遇的妇女流泪。艺人常于农闲冬夜演出。

杨排风　安徽大鼓长篇书目。庄稼根据京剧《雏凤凌空》于 1977 年改编。故事写北宋仁宗时期，辽国都督韩昌，领兵十万，配有铁叶战车，突袭宋朝边境瓦桥关。三关元帅出师不利，被阻于关中。宋国押粮官杨八姐、杨九妹被辽军困于龙虎峪。杨元帅派孟良回国搬兵。佘老太君派烧火丫头杨排风为二路元帅，领兵抗辽。孟良、谢廷芳、焦赞三人以杨排风出身微贱不服而先后比武。排风摆金锁阵，孟良被围，并举千斤卧虎石，孟良服输。与谢廷芳比武时，排风使出海花五绝剑，削去谢的头盔。与焦赞比武，先是文打，焦打四十棍，排风未出划圈，排风只一棍即将焦赞打出圈外。后为武打，焦赞仍然战败。三人心悦诚服地由排风领兵督阵。瓦桥关初折韩昌锐气。继而操练勾链镗，大破铁叶战车，救出八姐、九妹，斩杀敌帅耶律德方，全胜而归。

此书在改编中加强了焦、孟等不服排风是因怕战场误事而起；唱词除沿用鼓书七字韵、十字韵外，还用了不少词牌及五字锦、三字崩、字头接字尾等句法。五河县知名安徽琴书艺人王道兰唱该书时，说这种写得多变化的唱词，容易唱出花腔来。

此书目初由宿县地区文化局印单行本，发给各县曲协，转发各演唱艺人。不仅流行全区，且传到鲁南、苏北部分县市。1978 年，由安徽省人民出版社印单行本。

杨宗保娶不着媳妇　单口相声段子。庄稼于 1984 年借鉴章回小说《杨家将》写成，故事纯属虚构。写杨家七郎八虎为国捐躯，仅余杨宗保香火独续，成为佘太君和八个儿媳的宠儿。可宋朝并不提倡"晚婚晚育"，但他却拖到二十多岁没有娶着媳妇。其原因是杨府规定，宗保娶亲是杨家头等大事，必须八个婆婆共同过目同意签字，不许任何人专断独行。八个婆婆志趣各异，看法有别，有的"嫌李尚书的女儿太纤弱"，有的"嫌张天官的闺女太富态"。几个婆婆对杨府大事都认真负责，时时争得面红耳赤，免不得有时还背后论长议短。当时流行有"天波府满门忠烈令人敬，众寡妇能征惯战人佩服，只是媳妇做不得，婆婆太多难侍候"口语。

作品中设置了不少"包袱"。如要娶李尚书之女为媳时，七郎媳妇却说："这闺女瘦弱，将来生了孩子谁敢保笃定壮实？"娶张天官胖女儿时，五郎媳妇却说："胖丫头生个傻小子，谁敢担保？"最终都是不敢签名作罢。杨宗保从前线带回了媳妇穆桂英，众婆婆纷纷责难，幸亏佘太君贴了"大字报"，声明"穆桂英只受我一人单线领导，众婆婆只赏赐名誉婆婆，不许令出多门！"众婆婆见无事做，才各自去养花、喂鸟、钓鱼。作品中还把古文今语，间杂使用，造成趣味。如"既定方针"、"个人自由"等等。

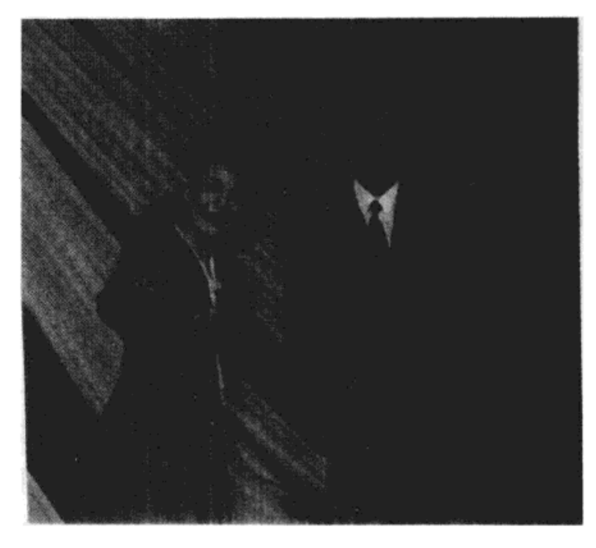
此段由相声演员高笑林易名《七嘴八舌》演出。

求雨墩上不求雨　安徽大鼓中篇书目。1972 年，黄玉昆在传统书目基础上，结合新内容改编而成，后又经郑生壁加工整理。故事源于怀宁民间传说。写怀宁县小市镇求雨村旁山坡，传称"求雨墩"。因该村地处山麓，长年干旱，农民望雨心切。相传张天师的师弟何光勉曾在此山坡埋下"法桩"，众人脚踏，天即下雨。每逢干旱，乡民纷纷备下黑狗，于山坡

举办“出狗会”。当地乡董，趁机派钱派物，敲诈勒索。中华人民共和国成立后，求雨村乡政府于求雨墩旁建成排灌站，引来后山溪水，旱涝保收，乡民再不踩桩求雨。

首由怀宁县曲艺队演出。李晓春、李爱琴主唱，夏效玲、李端胜、李刘送等帮唱。朱尤杰记录唱腔并整理。同年，参加安庆地区举办的文艺调演，获创作和表演奖。

花鼓声声　数来宝曲目。1981年滁州市曹业海创作。作者以一个农民的口吻，以古老的凤阳花鼓“说凤阳、道凤阳……”唱出凤阳人民历史上遭受的苦难。然后再以新编鼓词唱出解放后人民作主的欢欣和一定时期极左路线横行时的折腾。农民叙述他母亲在“文化大革命”中说了句真话，得罪了工作队长朱红武，被扣上“保守主义、封建主义、资本主义、右倾机会主义老太婆”的大帽子。工作组“不懂装懂瞎指挥，坑害农民吃大亏”。农民种点自留地，也被当成资本主义尾巴割掉。之后又唱出中国共产党的



十一届三中全会以后，凤阳县首创农业生产联产承包责任制，“农民种地有了自主权”，“生产力大解放，男女老少一齐上。家家户户来比赛，看看谁能富得快”。“大包干，遍全国，农民把贫穷来摆脱”。他这个打了多少年的光棍汉，娶了媳妇成了家。花鼓声声，他和母亲同唱新凤阳歌。

作品可说唱一个多小时，语言通俗生动。1982年3月，由沈季、朱文先参加全国优秀曲艺节目观摩演出（南方片），获文化部颁发的创作二等奖。曲本发表于1981年《曲艺》第十二期。

花烛之夜　安徽大鼓中篇书目。1979年，周其芳和凤阳县鼓书艺人胡朝文创作。故事写抗日战争时期，凤阳山抗日游击队队长路天刚，进入日军占领的凤阳县城执行任务，为敌人识破，被捕入狱。敌借以扬言路天刚已“弃暗投明”，当上了凤阳县县长，企图诱骗、瓦解新四军游击队。游击队派侦察员陈兰英进城侦察。陈见夸官亮职的所谓“路县长”乃是别人伪装。便设法探明路天刚被关处所以便营救。她亲赴表姐金秀梅处。金的丈夫刘德柱虽是青帮头子叶茂才的得意门生，又是敌伪自卫队队长；但他却暗中为游击队办事。刘因叶正在物色女婿，要陈女扮男装去见叶茂才。叶见陈眉清目秀，举止文雅，决定招陈为婿。花烛之夜，陈与新娘叶彩霞相见，叙谈中得知彩霞乃叶迫害其亲生父母强夺而来。陈利用其悲惨身世，说服彩霞为其摸清路天刚的关押地点。“结婚”后，两人向叶茂才请安问好，叶设宴庆贺。彩霞、兰英、德柱三人轮翻向叶敬酒，叶醉。兰英以话引话，叶为了夸耀自

已是日本宪兵队的红人，吹嘘无事不知，由此而套出路天刚被押场所。彩霞与兰英利用其特殊身份，骗取看守路天刚哨兵的信任，以酒灌醉，险象环生地救出了路天刚，彩霞也随同一起安全到达游击队根据地。

作者在演唱中对此书内容逐步丰富，于1979年11月，参加滁县地区在嘉山县举办的全区曲艺调演，分获创作和演出一等奖。后被选入地区文化局编印以《花烛之夜》为名的曲艺集中。

国籍研究　　相声段子。1983年春淮南市周明光创作。作品开始由逗哏演员提出“国籍问题”与捧哏讨论。逗方提出“国籍有两种，一是法定的，一是实际的”。捧方询问，逗方说明：“只有热爱祖国才有合格的国籍。”捧方不理解，一再争辩，逗方对不爱祖国、崇洋媚外的种种行为，在一问一答中，一一摆出，加以抨击。并借鉴传统相声《药方子》的表演手法，逗方虚张声势、故弄玄虚地扬言要从听众中找出“不爱祖国的人来”。捧方怂恿他找，找来找去，最后找到了捧方，捧方笑着说：“找别人别人会揍你，”“你也只敢找我。”在观众笑声中，两人最后统一到千万别学那种“外国月亮比中国圆、外国的狗都长俩尾巴”的错误看法。结束段，采用了相声的“贯口”技巧，或对仗，或成语，或诗句，朗朗上口，历数我国古今爱国人士。这段歌颂文字，演员句句连贯，吐字清晰，如行云流水，由慢渐快，一气呵成，以震撼听众。

《国籍研究》由作者与樊伯言演出。参加1983年，安徽省文化局、安徽省总工会联合举办的城市职工业余会演，获创作和表演奖。

妓女悲秋　　亳州清音短篇传统曲目，又名《秦楼悲秋》。写秦楼妓女，中秋赏月，面对银河耿耿，皓月当头，不由得对空悲叹。想起家贫，父母受骗，卖入烟花，鸨母每日逼她接客，稍有不愿，便百般折磨，鞭笞藤击，忍受皮肉之苦，还得泪洗粉面，迎新送旧。嫖客们荒淫无度，全无怜惜之情。“鲜葩嫩枝群蜂绕，花残柳败全散飞”。人老珠黄，无人青睐，落得个尸抛荒野。更可叹同院姐妹，只贪眼前之欢，不想后来之苦。

该曲以〔平头〕起唱，中经〔波儿下〕、〔剪靛花〕、〔截断桥〕，以〔古尾子〕结束。〔剪靛花〕和〔截断桥〕两曲，声缓意哀，且多衬字“哎哎哟”，足以表现悲伤的情感。此曲结尾为“人在做戏戏中人”“不如美酒来解闷”。后传至涡阳义门镇，经老艺人穆绍禹改唱为“小奴从良跟人走，不问好丑，只要我俩心意投”。穆口述有抄本，存涡阳县文化局。

张三姐思凡　　曲书传统长篇书目。故事叙天宫玉帝三女，不耐天庭凄清，请求王母准其下凡。母允，但以六个月为期。王母命黎山老母携画一轴，三姐进入画中，河南康英县大王庄王玉春购画悬于书房。夜，三姐由画中跳出，声称爱王文才，愿结良缘。自此夜出日隐，瞬逾六月。黎山老母以高价由王父手中将画买回。玉春回家，不见画轴，肝肠寸断，于枕下寻得花鞋一双，鞋底绣有诗句，让玉春到天宫寻妻。玉春历尽艰难，三年后到达天界。太白金星扮作樵夫，负玉春渡过天河，与三姐破镜重圆。后生一子，取名天保。三姐为绝玉

春思家之念，命火神将其庄园烧尽。不意玉春更增焦念，三姐只得二下凡间，化楼台亭阁，驱龙女为侍，并将宋帝的花锦城移到大王庄。仁宗派天波府杨文广领兵讨伐，为三姐活捉，投入牢中。包拯至天庭寻查，始知玉帝三女下凡。玉帝命二郎神、哪吒、孙悟空前往收服，皆为三姐打败。王母说劝，以玉春同往为条件始返天庭，玉帝封玉春为巡天都御史。

全曲约三千句，以唱为主，间有插白。黟县城乡，每到秋凉、冬闲，妇女集于一室，由一妇人唱累，另一妇人接唱，纯系当地妇女自唱自娱活动，极一时之盛。

张家湾瞧闺女　毫州清音中篇传统曲目。故事写北京城有一富家，其爱女二姑娘许配给城郊张家湾张姓。张太太吝啬刻薄，其子丑陋不堪。二姑娘气得整整哭了三天三夜。二姑娘讲究穿戴，张太太看不惯，婆媳经常吵闹。一天，二姑娘的母亲到张家湾瞧闺女，两亲家见面，初是客客气气，互相问候。饭后，张太太禁不住把儿媳如何喜吃喝，爱穿戴，一一数落给亲家听。二姑娘哪能忍得住这口闷气，冲出来也把肚子里积攒起来的怨气，一下子全发泄出来。曲中两亲家互相指责，二姑娘绘声绘色地叙述她男人丑陋的形象，都会引起听众哄堂大笑。

亳州清音已故老艺人耿芷斋生前说过："《张家湾》这段子，从有亳州清音就有它。"可见此曲目可能是随"八旗"子弟喜爱玩耍的"八角鼓"传来（亳州清音又称八旗清音）。在长期演出中，不断丰富。由于情节曲折，人物喜怒哀乐、情态百出。幽默而又形象的俚语方言，更增加了喜剧色彩。清音班每到曲终，听众总要请"先生们"（听众对演唱者的尊称）唱上一段《张家湾》才肯散场。当时的听众为这个曲目编有一个顺口溜："听了张家湾，人人都喜欢，莫听媒婆话，免得跳火圈。"

陈潘词　太和清音短篇传统曲目。故事见于明人高濂传奇《玉簪记》。全篇分寻姑、焚香、听琴、偷诗、追舟、完婚等九回，可演一场约三小时。故事为南宋时书生潘必正赴京应试，路经金陵女贞观，观主为潘的姑母，潘前往探望，并借寓读书。观中道姑陈妙常，善操琴。一日，潘闻琴与之相会。于是两人偷递诗词，互诉爱情。姑见陈、潘二人倾心相爱，恐误考期，催潘速离观赴试，并亲自送行。潘不得已离观。陈闻讯，避开观主，一人独至秋江，寻舟追赶。老艄公见陈追人心切，便在船资、寻谁、船速等方面与陈逗乐，故意拖延时间。陈心急如焚，艄公则装憨卖傻。实则艄公善解人意，看似延宕，实却全力荡舟追赶。陈、潘终于相会，盟誓私订终身。潘赴京应试，中状元后回观接陈完婚。

全曲以《追舟》段最受听众欢迎，数百年来常演不衰。《清音小史》记载，民国初年，有人曾作诗咏赞："清音当年尽缁流，传入民间数百秋。世泰年丰多乐事，夜深灯火唱《追舟》。"《追舟》段唱腔曲牌多变，除一人独唱外，尚有一唱众和的〔一嘛呕小调〕。唱到热烈处，听众也齐声和唱。

《陈潘词》曾有手抄本，"文化大革命"中被焚，现仅存《追舟》段藏于太和县文化馆。

梨簧调、含弓调同有此曲目，称《陈姑追舟》。情节基本相同。1957年，采石梨簧玩友班笃明西，以《追舟》段参加安徽省第一届音乐周演出，获优秀曲目和优秀表演奖。次年，当涂

县文工团以此曲目参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会，获曲目和演出奖。

陈玉成　安徽大鼓长篇书目。1974年春庄稼编创。取材于《太平天国演义》。故事叙太平天国大将林启蓉，被湘军围困于九江。天王洪秀全急召青年将领陈玉成回天京，加封为将军，率兵赴九江解围。陈兵至中途，悉九江已失，林战死。陈与妻洪三娘商定，兵驻安庆，操练人马，准备迎战。清兵恐陈攻九江，增兵防卫；陈却返师攻下安徽庐州，并到三河镇视察。巡视中收汪春海之妹汪春妞为女将，组成女兵。时，江北清军，威胁天京，陈奉命驰援，战败清将德兴额。曾国藩探知太平军东进，皖中空虚，命水师统领杨载福攻打安庆，悍将李续宾及曾国藩之弟国华，率步兵攻太湖，陷潜山，烧舒城，占桐城，直扑三河镇。陈闻讯返师急援，施计提闸放水，湘军溃败，汪春妞智斩曾国华，陈挥师捉杀李续宾，取得了震惊一时的三河大捷。



该书写成后，由宿县地区文化局印单行本，发各县艺人说唱。全书计十章，每章皆设置“扣子”，基中有：九江失陷、攻破安庆、三河大捷等热闹场面，成为流行一时的书目。

刺董卓　安徽评书传统中篇书目。故事见于《三国演义》第四回《废汉帝陈留践住，谋董贼孟德献刀》。故事写东汉献帝元年，丞相董卓弄权。欺君罔上，残害忠良，骄奢淫逸。妄图篡夺朝纲，举国上下深恶痛绝。骁骑校尉曹操，伺身董卓周围，时存刺贼之心，苦无良机。一日，司徒王允，太尉袁槐，谏议大夫吴启三人，约曹操到王允家中，密谋共同为国除奸。王允初以京城出现乱杀之事是否真实，询问曹操；吴启也以董卓滥杀良民，悬首镇众之事相问；袁槐又以激愤之情，说出董卓毒死太后、少主，企图篡位，借以探其反应。曹以诸大臣不直言而对自己之不信任而激怒，说出自己接近董卓，正是为寻机谋杀。因董卓凶猛，身穿宝铠，未敢轻易动手。三人听后，欣喜异常，王允将祖传七宝刀授曹。曹得刀，只身入董卓卧室，正欲寻机抽刀杀董，不意董于床镜中窥见，转身喝问。曹操诡称为献宝刀，得以脱身。旋即逃离京城。

亳州市评书老艺人洪光擅演，在长期评讲中，对原著王、曹密谋刺董卓，由侍班阁子处改为王允家中；并以王、吴、袁三人，逐步试探使情节富有跌宕，更显真实。同时，在刺董时，还对曹操的心理刻画，增加了细腻的描写。全段可说一个多小时，常常作为压轴节目演出，每场座无虚席。

1980年8月8日，在安徽省阜阳地区曲艺调演中，《刺董卓》获创作改编奖和表演一

等奖。同年，在安徽省广播电台录音播放。

此书目有抄本，存亳州市文化馆洪侠处。

卖锅记 相声段子。1984年合肥市曲艺团吴棣创作。由吴棣、敫月舒演出。逗方（甲）扮工厂工人，捧方（乙）扮相声演员。甲羡慕乙会说、会唱、会编、会演，乙谦虚回答为瞎说、瞎唱、瞎编、瞎演，只会吃饭。甲吹嘘他“不吃平常饭”，而是“睡着吃、倒着吃、躺着吃、卧着吃、哼着吃、骂着吃，多会儿想吃多会儿吃，怎么舒服怎么吃”！经乙询问，才知吃的是“大锅饭”。由此引出甲所在单位“易碎砂锅厂”的一段故事。他说厂长“犯不着”，饱食终日无所求，但愿平安度春秋，听说搞承包，头皮只发炸。他说“大锅饭多好，甜咸加酸辣。领导不费心，群众不吵架，到月开工资，奖金照样拿。抱的铁饭碗，吃的是国家，只要大锅在，有吃又有花”。上级要他改革，他口口声声“改革”，最后都落到“要慎重”、“慢慢来”。这个厂产品质量太差，仓库里砂锅堆积如山卖不出，工资没钱开，厂长只好组织工人卖砂锅。甲与厂长组成一个小组，二百多砂锅堆上板车。吃惯了大锅饭，谁也不愿拉，厂长想了个主意——抓阄，碰巧叫厂长抓着了，厂长拉，众人推，车一动不动，原来是厂长脸向后，连绊绳都没拉直。在众人嘀咕下，车子总算出了厂门，上高坡，厂长一个劲叫别人用劲，等下坡，车留不住，一车砂锅摔成了碎片，交通民警还来要罚款。工人齐呼大锅饭：“一害国家、二害集体、三害个人。”“犯不着”急了，也说：“这都是我们吃大锅饭的结果！”他要一个工人跑步回厂，叫全厂工人都到这集合，乙以为是接受教训开个现场会，那知厂长却说：“叫大家来打扫碎砂锅片！”

该作品于1984年参加省文化厅、省曲艺协会、省广播电台、《安徽青年报》社联合举办的相声评比演出获创作一等奖。同年，参加中央文化部、中央人民广播电台、《曲艺》编辑部、《中国青年报》社联合主办的全国相声评比，分获创作、表演三等奖。作品收入春风文艺出版社出版的《全国相声评比获奖作品选》。

卖茅柴 含弓调传统短篇曲目。内容是某屠户家兄妹二人原本很好，哥哥结婚后，嫂嫂对其妹事事挑剔，姑嫂不和。妹常见一卖茅柴的小伙子，感其憨厚诚实，内心深深相爱。一日，嫂子要她买柴，她趁机特地到草市寻着小伙子，以种种理由为借口，要他送柴到家中后院。她端凳、敬茶、歇凉，热情款待。小伙子从这姑娘领他走后街、串巷子、进耳门，帮抬柴等举止言谈中，已有所感。待柴草过秤、堆好，结账要离开时，小伙子产生了留恋之情。姑娘则欲言含羞。直到他真的要跨出门槛时，姑娘怕错过良机，低声说出她心中爱慕他的话，小伙子因家贫怕连累姑娘受苦，不敢应承。姑娘终于流泪道出了她哥嫂贪财，要将她卖给人家做小，自己不愿遭受欺凌，宁愿随小伙子生活受苦，只要夫妻和好，何愁日子不会一天天好起来。于是约定时间，一同离家，远走高飞。

武松打虎 安徽大鼓中篇书目。1979年无为县鼓书艺人李治佳根据《水浒传》第二

十三回《景阳岗武松打虎》改编。全段自武松投店到打虎止，与原书情节基本相同。改编中，用了当地民间的通俗语言，使听众能懂；描写武松饮酒、打虎等细节，更加夸张。增加了从店家眼中引出对武松形象特征的描写，如"这声喊，屋子震得乱晃荡，呀！打雷怎么有太阳？"以显示武松的声威。还增加了武松喝了八碗"三碗不过岗"的酒；叫店家收起"三碗不过岗"自我吹嘘的酒幌子。并对虎形作了更细致的描写，将虎拟人化，加强其来时的声势和武松打虎时的艰难。同时，简练了武松看告示的细节。



李治佳长期演唱，成为他擅演的书目。多次参加县曲艺会演。作品发表于 1979 年《无为文艺》。

武二郎大闹东岳庙　　安徽琴书短篇曲目。颍上县琴书艺人吴瑞鼎根据山东快书同名曲目改编。故事写宋朝末年，山东清河县武二郎，在少林寺学武三载，回家路上，巧逢东岳庙会期。武二郎想去看热闹，大哥极力劝阻，说是李家五虎称霸乡里，会上五虎定要闹事，不让武松滋事。反而激怒武松直奔会场。庙会人山人海，热闹非常。此时，李家五虎瞎小五，外号"瞎炮仗"，在人群中寻找美貌女子，拉扯调戏。武二郎肝胆气炸，抓住瞎小五举手就打。武松力大，踢倒小五，将他撕成两半。另四虎围住武松，展开了一场恶战。武松武艺高强，打死花枪李贵，踢死花刀李刚，消灭了当地的一害。

吴瑞鼎在演唱中，着重对人物性格的刻画，在厮杀一节中，他以身段表演，使以唱为主的琴书，增加了动作性，深受听众喜爱。

矿山风暴　　安徽评书中篇书目。淮南市杜文彩、张友言根据解放前夕淮南矿路工人保卫矿路事实编写。1968 年初稿，1973 年修改定稿。故事写 1949 年元月，淮南煤矿临近解放。国民党反动派把机器设备、军火、粮食都装上火车，矿井架、井楼摆上炸药，准备把煤矿炸为灰烬。共产党员陈锦忠，担任矿工纠察队大队长，他率领工人纠察队，英勇地同敌人进行斗争，终于保护了矿山，迎来了解放。

该书目于 1973 年由杜文彩首演于淮南市大通煤矿礼堂，听众八百余人，反应良好。后多次随煤矿民兵野营拉练演出。并先后到长丰、凤阳两县及白云山、蚌埠飞机场、驻怀远的省"五·七干校"等处演出四十余场，收到各地听众赠送的匾牌锦旗三十余件。

该作品于 1976 年 6 月收入安徽省人民出版社编辑的安徽民兵斗争故事集《众志成城》中。

青春风波　安徽大鼓长篇书目。太和县鼓书艺人陈洪全编演。故事写抗日战争时期，北平陷入敌手，青年林北平与朱凤英由旧式媒人介绍联姻。二人逐渐熟识，情感日增。不久，林随中国共产党北平地下组织抗日请愿团至南京，林又结识进步女青年孔玉霞。两人一见钟情，互相爱慕，愿结终生伴侣。林在请愿团参加了中国共产党。抗日战争结束，由于工作需要，党组织派林返回北平。临行，林、孔依依难舍，林以解放事业为重，割断情丝，重返北平。国民党反动派实行白色恐怖，林于北平处在危险之中，后转移至天津市。他经过了艰苦曲折过程，打入国民党天津城防司令部，为解放天津做了大量工作。直到全国解放，他忙于工作，再也没有和朱凤英、孔玉霞见过面。

全书约二十余万字，可演二十多小时，分七八场演完。唱词通俗生动。陈洪全于十年中演唱数百场。

青蛙咯咯叫　快板书短篇书目。六安市陈福生创作并演出。写青年工人刘二宝，深夜埋头设计改革刀具。窗外池塘蛙声咯咯，他被吵得心烦。原来他姑母为其介绍一个叫韩小艳的女工。他听人说她喜爱打扮，便毅然拒绝。后来他在技术革新展览会上，认识了一个刀具革新女能手。这姑娘听说他叫刘二宝时，主动说出自己名叫兰兰。两人相识之后，互相来往，交换刀具改革经验，逐渐产生感情。并从兰兰口中了解韩小艳并非是他想像的那样人，还答应带小艳和他见面。二宝心情顿时开朗，回家后听到窗外蛙声，却高唱起来。隔数日，他到姑母家，见兰兰也在。当姑母对二宝说兰兰就是韩小艳时，韩小艳羞红了脸，姑母笑眯了眼，二宝喜欢得推开窗户，咯咯咯的蛙鼓声，像是合奏快乐进行曲，更加悦耳动听。

作品发表于《江淮文艺》1980年第十期。1983年收入安徽省曲艺家协会编印的《曲艺近作选》。

罗纱记　安徽琴书长篇传统书目。故事为宋朝仁宗年间，长安书生李良访进京赶考，六年不归。其母病故，妻杨秀英卖子(金歌)葬母。被告老还乡的东阁首相张俊枫买为义子。年逢干旱，米贵如金，秀英闻丈夫得了头名状元，遂背起公婆画像，沿门乞讨。进京住王婆店。一日，闻驸马巡街，秀英拦轿认夫。李良访因招驸马时，曾与包拯击掌，如有妻子来寻，甘愿铡口饮命。李不认妻反喝令人役将"疯妇"乱棍打死。杨氏苏醒后，热心的王婆带她到驸马府面见公主韩翠萍，说明始末。韩翠萍当即以礼参拜，并令亲生子金梁、玉柱认秀英为大娘。公主引杨秀英到书房会见李良访。公主退回，杨氏见李形神不定，欲悬梁自尽。杨奋身急救。李命其速走，并以石砚将杨击晕，命人拖到郊外，不意为包公巡街发现，救到南衙。李得悉，反赴朝诬奏包挟嫌收买疯婆，陷害皇亲。仁宗不察，将包拯和杨氏收审，适新科状元张景龙偕金梁、玉柱兄弟上殿呼冤。原来此新科状元就是被张相爷买为义子的金歌。在金殿，他以母亲卖他时丢下的半幅罗纱为证，与杨秀英相认。包拯重提当年打手击掌之事，要铡驸马。秀英求情免死，铡其右足，以示惩戒。

萧县安徽琴书盲艺人石立亭擅演。全书可唱二十场。颍上县安徽琴书艺人吴瑞鼎演

唱改书名为《血书白绫记》。强调秀英勤劳持家、陪夫苦读及金歌以卖身之血书白绫为证等情节。安徽大鼓亦有《罗纱记》同名书目演唱。

鱼老万　相声段子。1984年合肥市曲艺团傅振江、朱文先、吴兴钊创作。扮作养鱼专业户鱼老万的逗方(甲)在与捧方(乙)的对话中说，管理乡副业生产负责人洪言鬓无数次带领区水产公司外号叫白吃的白科长、区林业队外号叫白要的白队长、区水管所外号叫白捞的白所长，来吃鱼不算，临走还要带走一些鱼。搅得他鱼完了、塘干了、存款没了。这时，甲突然改扮成洪言鬓，声泪俱下地说报纸点了他的名，说他是"红眼病"，上级逼他退赔。乙说："应当退赔。"甲大言不惭地说了一段白吃、白要的大道理，并说，他现在要到几个白吃单位去凑款，赔偿鱼老万的损失。又问"听说鱼老万手里还有一千元?"乙说这是他命根子，靠它养家活口。甲说："你叫他借给我作路费，我好去到几个单位给他凑钱退赔。"一语道破洪言鬓的真正来意。"包袱"抖出，引起听众大笑和沉思。



1984年《鱼老万》由朱文先和金兆庆演出。在合肥市和安徽省相声大赛中均获创作一等奖。同年，参加中央文化部、中国曲协、《曲艺》杂志社、《中国青年报》社联合举办的全国相声大赛，获创作一等奖，表演二等奖。作品收入春风文艺出版社编《全国相声评比获奖作品选》，后《曲艺》、《江淮文艺》、《合肥晚报》先后转载。相声演员马季与赵炎，在1984年国庆晚会中演出，由中央电视台播映。

金蝉盗艺　安徽评书中篇书目。滁县评书艺人范继尧根据民间传说编演。故事写清代末年，河北省青年金蝉，酷爱武艺，听说河南省陈家沟陈清平名震武林，金蝉前往投师，陈拒不收徒。金蝉无奈，毁容装哑，混入陈家为奴。每日清扫庭院，窥察陈氏练功拳艺，默记于心，暗中苦练，历经三年，大有进步。一日深夜，金蝉于花园练武被陈清平发现。陈见其身轻如燕，动作矫健，套路有法，问明真情，深感其一片诚心，遂收蝉为徒，将平生绝技，无保留地全部传授。

此书无惊人情节，编说者着重把金蝉毁容求艺暗地观摩的学艺精神，说得细致入微，使听众深受感动。

金萍传　安徽大鼓长篇书目。1980年由张献章、苏继坡创作。故事写清咸丰年间，河南永城宋武举之女宋金萍，自幼随父学武，举旗造反，后与捻军汇合，成为一支活跃在淮北的抗清农民军。捻军决定进攻永城。城高濠深，易守难攻。金萍与义军商定，里应外合

破城。金萍与宋才等人攀墙入城，会同城内英雄，与清兵展开血战。清兵节节败退，县令吕占祥扮成盐贩逃出城门，金萍手举箭落，吕占祥落马毙命。穷苦百姓喜气洋洋，迎接捻军入城。

此书目计十万余字。1981年由太和县鼓书艺人陈洪全演出，受到听众好评。作品于1980年由安徽人民出版社编入《大众书场》，出版发行。

闹中秋　　山东快书中篇书目。1978年夏景图创作。故事写抗日战争时期，某年中秋节，八路军为粉碎日寇秋季攻势，决定攻打军事要地寿东县城。部队派郭参谋和侦察员小罗，化妆进城，捣毁敌伪指挥中心。罗扮少女，冒充日伪队长刘来顺未曾谋面的未婚妻郭秀娥，郭扮秀娥哥哥护送。到了日伪队长家，刘来顺想起了确有此事。他又见这位“未婚妻”长得还可以，便想乘机揩油，答应当晚成亲，成亲后由秀娥随意嫁人。郭故意以此事引起争执，最后说明真实身份，举枪迫服刘来顺。此时，地下党员来报，日寇小队长川岛到来。郭逼刘不许告密。刘初连声答应，待到川岛到来，忽说出真相。郭手疾眼快，未等川岛反应便将川岛劈死。小罗也拿下刘来顺的手枪。郭命令刘打电话，调开守卫东门的伪军，然后将刘一刀杀死。八路军趁机冲进寿东城，端掉了日寇的这个据点。

1979年由迟云峰在宿州市首演此书，由于情节紧张，扣人心弦，听众反映良好。1982年，迟云峰又以这个曲目，参加了安徽省曲艺汇演，获创作奖和优秀演出奖。

作品发表于《演唱》1978年第三期。

审石狮　　安徽评书短篇书目。天长县刘云、宣谨于1979年根据民间传说创作。写北宋名臣包公，任天长县知县时，于城隍庙前遇一卖油条小孩铜钱被偷。包公想了一下，便说钱是庙门前石狮偷去。设下公案，叫人抬来一面水缸，审问石狮子。轰动全城百姓都来看如何审问。包公命差人，皮鞭抽打石狮，石狮吭也不吭，引得百姓哈哈大笑。包公向百姓说：“这孩子很可怜，没钱交给东家，家里老母还等着他买米回家。众乡亲可怜可怜他，每人给他一文铜钱，丢在这缸里。”百姓纷纷把铜钱丢入水缸，包公十分注目。当有一人把钱丢进水缸时，包公命人将他拿下，说此人就是小偷。包公指着水面飘着的油花向大家说，别人丢的钱都不像他丢的钱冒出油花，可证这钱是他偷卖油条小孩的。这小偷在事实面前，只好供认不讳。

作品发表于1980年《工农兵演唱》。

孟丽君　　安徽琴书长篇传统书目。故事源于清女作家陈端生所著弹词《再生缘》。写元代兵部尚书孟士元之女孟丽君，天生丽质，琴棋书画皆精。元帅皇甫敬之子皇甫少华，国舅刘奎璧同时向孟求婚。两人比武定婚，少华得胜。奎璧恼羞成怒，设计陷害皇甫全家后，又谋娶丽君。婢女苏映雪冒名嫁至刘府，行刺国舅未遂，投水自尽，为左相梁鉴救起收为义女。丽君改名郦君玉，女扮男装，考中状元，官封右相。左相梁鉴以义女映雪配婚。皇甫少华为雪家仇，更名王少甫，武场应试得中武状元，因功封王，并娶刘奎璧之妹燕玉为妻。孟

丽君真相渐为孟父及少华识破，但她仍不认父与夫。皇帝得知丽君原为女儿身，欲纳其为妃，丽君拒绝，帝盛怒之下，拟将其问斩，后赖太后维护，免遭杀戮，并得以与皇甫少华团圆。

宿州琴书盲艺人李本基擅唱此书，他运用戏曲韵白，表现正面人物形象；吸收皖北渔鼓著名艺人朱云才某些唱腔，加以变化，韵味浓郁。他自拉自唱，自打脚梆，给淮北一带听众留下深刻印象。1958 年，由安徽、河南等省广播电台录音播放，颇有影响。

该书目为艺人口传心授，无脚本。

孤寡不孤　安徽大鼓中篇书目。天长县潘贵良 1984 年编创并演唱。写大王庄王大娘无儿无女，她生病卧床十八年，有四个不同姓名的"女儿"对她精心照料，七十八岁时身体逐渐康复。作品歌颂四个姑娘个个美，美就美在心灵上。

此书目曾获天长县曲艺会演创作一等奖。在天长县各乡镇演出二十余场。

挤　车　四弦书短篇曲目。1981 年六安县沈晓富创作。写纱厂女工江沁芳，天明即起，捅炉烧饭，扫地抹桌，叫醒儿子，离上班还有两小时，辫子散在额角旁，抓了一个热馍便冲出门去赶车。到了公交车站，见挤满了愁眉苦脸的乘客。好不容易来了一辆车，车上人满，车门打开，江沁芳攀住车门，一位老同志把她拉进了车。老人被车门夹住，挤进车反被售票员数落了一顿。这位老同志没还嘴，就给乘客们拉起呱来。问为什么车这样挤？乘客们纷纷说出车挤的原因。等到售票员挤到这位老同志跟前要他买票时，"哎哟"一声认出被她骂过的"老东西"原来是汽车公司经理黄正刚。售票员红着脸要解释，黄经理说："我就是来体验一下挤车滋味的，大家已经帮助我找出了解决挤车的办法。"乘客纷纷赞扬，老经理却说："我是学周总理这样做的！"乘客们心中似拂过一阵春风。

该曲目于 1982 年，由李华初配曲，王宗会、张永胜以坐唱形式演唱，参加省曲艺选拔赛，获创作、演出双优奖。后改用门歌形式，由徐小芳、郭守萍演唱，录制音带，由安徽省文化厅报文化部参加全国曲艺调演（南方片）选拔赛。

曲本发表于 1982 年《皖西群众演唱》。

草包总编　单口相声段子。滁县地区曹业海、蚌埠市吴棣于 1976 年共同创作，曹业海执笔，吴棣演出。内容写"文化大革命"期间，"四人帮"安插在某大报社的总编辑是一个不学无术的大草包。他常念别字，因宋代有一贪官，将苏东坡读成苏东"皮"，报社成员也戏称他为"东皮先生"。他上任伊始，为了显示自己有学问，衣袋上挂着六支金笔，于是又有了金笔厂推销员的雅号。他每日躲在办公室里，不是向"四人帮"打小报告，就是看黄色小说。有一次，他向全报社人员做国际形势报告，把墨西哥读成"黑"西哥，负隅顽抗读成负"偶"顽抗，引起全场哈哈大笑。他还把孟姜女说成是孟加拉国一个将军的女儿，把钓鱼岛读成"钩"鱼岛。有人指出他读错，他却说："不管是钓是钩，反正把鱼逮着就行！"报社人员十分不满。为了镇压舆论，他向姚文元讨来一条批示："总编德才兼备，岂能肆意贬低。如此刁

刻发难，实是吹毛求疵，今后若有此事，定将狠狠打击！”他在传达这一批示时，竟然念成：“总编德才兼备，岂能肆意贬低，如此刀刻发难，实是吹毛求屁。今后若有此事，定将狼狼打击！”群众听后说：“什么玩艺儿！”

作品收入安徽人民出版社1977年编印的《驯虎记》。后由湖北人民出版社编入《除四害、揭批“四人帮”》相声集。1979年由上海文艺出版社收入《建国三十年优秀相声集》。

俩队长　门歌短篇曲目。六安县李开贵1976年创作并配曲。写某生产大队队长春芳，与担任生产小队队长的丈夫志强为大队要在后冲修一座水库而发生争执。因后冲是生产队少有的旱涝保收良田，志强怎能答应。春芳从整个大队的利益，说服丈夫小集体要服从大集体。志强不依，春芳又以“小队丢田大队补，大队保收家家欢”的得失，细细算给他听，他仍不服。母亲以为小夫妻拌嘴，忙问什么情况。春芳把大队计划说明，又趁机把水库修成，不仅本队旱涝保收，连邻近几个队也都得到好处的美好远景说了一遍。母亲赞成媳妇有眼光，站得高望得远，志强也解开了思想疙瘩。

1976年，由徐小芳、郭守萍演唱，改变传统的一敲一唱形式为走唱，并由小乐队伴奏演出。唱腔大量吸收大别山民歌，辅以舞蹈动作，观众耳目一新。先后参加六安地区及安徽省曲艺选拔赛，同年，晋京参加全国曲艺调演。曲本收入人民文学出版社出版的曲艺专辑《骨肉情深》之中。

独臂武松　安徽评书长篇书目。由萧县评书艺人冯家文创作并首演。写大宋末年，梁山弟兄接受招安，扫平方腊。徽宗宠信奸臣，蔡京、高俅、童贯、杨戬等勾结金邦卖国求荣，疯狂残害梁山英雄。失去一臂的武松，目视此情，毅然辞去皇封，携爱徒石化龙在六和塔带发修行，练艺课徒。一日，浪子燕青和山外舵主柳和前来，说方腊之子方天豹，女儿方丽珠，为报父仇而来。武松愧对方腊遗孤，愿自断经脉而死以谢英灵。在他即将自裁时，阮小七从东京赶到，说是宋



江、李逵被药死，花荣、吴用自缢。武松恳求方丽珠宽限三月，他亲到开封，查明真相，为四兄弟报仇后，再到铁狮山方腊灵前自裁，方丽珠慨然应允。武松赴东京途中，宜兴遇法智、法慧二僧，追问其师兄法明事而引起双方争斗；经茅山又遇蒋门神之弟蒋孝、蒋义，寻衅闹事。后，发现金国王子完颜突律，在奸贼杨戬陪同下，暗查江淮漕运。石化龙等将他们逮捕，交凤阳知府押解进京。石请师父和蔡庆等人暂住郓城，他和花云龙更名改姓，至京城冒充丐帮帮主打进奸相蔡京义女禁卫军都统领史玉珠府内。得闻童贯被刺，朝廷御库被盗，皇

城一片混乱。蔡京怀疑这一连串盗杀公案，皆是群芳阁新来的名妓朱丽芳所为，令石化龙前去探查。石见朱后，始知朱为方丽珠改名。二人决定深入魔窟，相机除贼。石回到统领府，发现交给凤阳府押解进京的金国王子完颜突律和奸贼杨戬也在府内。群贼正在计议如何全部铲除梁山人员。石为杨戬认出，当即拘捕，幸方丽珠赶到相救，混战中，柳和被擒，方丽珠剑杀完颜突律，携石化龙急忙逃出。徽宗命商山二鬼携银三十万两，押柳和护送完颜突律灵柩前往金邦认罪，蔡京幼子蔡然随同出使金邦。蔡等一行到了五台山，石化龙、穆虬龙、晁天龙、张铁龙、花云龙等梁山后辈和武松、蔡庆、方丽珠等人相继赶到，大战宋邦护卫人员。武松独臂力挫商山二鬼，捉住蔡然，救出萧让、柳和。石化龙假冒蔡然，挟商山二鬼，护送完颜突律灵柩，前往金邦，搜集蔡京等通敌卖国罪证。

1984 年由冯家文和杜霞云合作整理成书。由安徽人民出版社出版。

怨娘亲　坠子短篇曲目。阜阳农民曲艺作者苏庆堂创作。故事写一位农村姑娘，自幼娇生惯养，六活不做。结婚后，十八天回门，见娘就哭，娘亲心疼，疑是婆母虐待，女婿不喜，小姑子嚼舌，姑娘全部否认。后来口吐实言，埋怨娘亲从小就把她含在嘴里怕化了，攥在手里怕飞了。爹叫上学娘不愿，哥叫下地娘反对，嫂子教她做针线活，娘怕急了孩子。白白长了二十年，如今出嫁独立门户，比姑子不会写不会算，比嫂子不会烧不会燎，锄黄豆锄了豆苗留青草，做衬衣袖子不知怎样开，活活把姑娘急死了。一阵怨，怨得娘亲面红耳赤，后悔不及。

此曲目乡土气很浓，语言通俗生动。深受曲艺艺人欢迎，学成死口，当作书帽演唱。曲本发表于《大家演唱》1956 年第六期。1958 年上海文艺出版社集作者《三老明骂风》、《胡愁吃烤鸭》、《吴二嫂的扁担》等篇，以《怨娘亲》为书名出版。

将军卖马　安徽大鼓中篇书目。涡阳县戴馨亭根据流行于民间彭雪枫故事编成。写民国二十八年(1939)抗日战争艰苦年代。涡阳抗日根据地，新四军六支队司令员彭雪枫，率领千名抗日健儿，驻扎在涡河以北灵奶庙。此时，北有日寇，南有国民党军队。民粮本来就紧张，军粮更是艰难异常。部队每天只能吃红薯饭，一时肠炎流行。部队卫生部门，无钱购药给战士治病。彭雪枫下狠心决定将他那一匹最心爱的玉花聪马卖掉。他牵马到了牛马市上，好多人都夸马好。有一位老者买马，由经纪人说好了价，那知老者去拉马，那马却撒泼使性，又跳又叫，像是说："我要是跟着老头走，谁驮着司令去冲锋?"彭雪枫望着马这样恋主人，不由得一股血涌，两眼湿润。就在此时，彭雪枫的警卫员赵运成和农代会的几位代表跑来，向彭雪枫说："彭司令，钱我们想办法，马是不能卖!"这时老者才知卖马的是彭司令，赶忙将缰绳交给小赵说："俺听说你们训练骑兵打日本，我们凑钱买马也就是送给子弟兵。"这老者把钱交给小赵，彭雪枫急忙阻止说："马已卖出，你我快走!"两人急忙离开牛马市，老者在后面高叫："这马我们还是要送去的!"

1980 年，安徽大鼓艺人张志云首演此书，同年 8 月以该书目参加阜阳地区曲艺调演，

分获演出奖和创作奖。1984年,收入安徽省曲艺家协会编辑的《春节文艺演唱集》。

迷途惊梦 门歌短篇曲目。曾名《赌祸》。六安县杨德成、苏守艮创作于1981年。写工人冯大祥,原为先进工作者,初喜于工余和一帮朋友打扑克赌烟、糖,后逐渐赌钱。冯妻屡劝他都不听。有一次,身上几百元输光连衣服也赔上,半夜回家被妻子拒之门外,他赌咒发誓从此再也不进赌场。过了半年,积习难改,他又赌了起来。一次正赌时,公安人员抓赌,他钻到床底下也没躲过,出尽洋相,心惊胆颤回家做了一个恶梦。梦到他欠赌债太多,拦路抢劫,被公安局抓去,处以极刑。行刑路上,遇见妻子,她理都不理他,他追赶不上,急得惊醒了,从此再也不赌了。

该曲目由卫小红和朱庆如演唱,夏政配曲。1982年参加安徽省农村业余文艺调演,分获创作、表演一等奖。1985年,经作者修改,以现名,采取一女击锣鼓,一女站唱,说白相间表演。由徐小芳演唱,参加省曲艺调演。

曲本发表于《江淮文艺》1983年第二期,后又收进安徽省曲艺家协会编印的《曲艺近作选》。

桥头擒敌 安徽琴书曲目。灵璧县刘浩编演。故事写一深夜,某乡大个民兵连长郭志和正在巡逻,在桥头遇见一个行迹可疑的人。他上前询问,此人言差语错。志和借暗淡月色,认出原来是邻村犯罪在逃分子朱二洙。志和抓住他送往民兵队部,一路上二洙软磨硬缠,攀亲戚,说好话。先是要郭讲义气,关公华容道还放走曹操;后见不行,又从身上掏出数百元,说是"小意思"。郭大义凛然,声声呵斥。二洙趁郭不备,转身逃走。志和追至河边,二洙纵身跳进河内,谁知郭水性更好。两人在水里一场搏斗,二洙终被制服,押到队部。

1973年,刘浩以快板书形式演唱,参加宿县地区军分区举行的曲艺会演,共演六场。后又由灵璧县曲艺队安徽琴书演员彭光荣删改加工,改为安徽琴书形式演出,先后演数百场,观众达万人次,成为该县曲艺队保留曲目。

曲本发表于1974年《东海民兵》。

捕熊记 安徽大鼓短篇曲目。灵璧县徐伟华根据小说《带响的弓箭》(载1974年《解放军文艺》)改编。故事写我国东北山区,少年虎子,在崇山峻岭中,遇到一个想偷越国境的坏人,他用枪逼着虎子给他带路。虎子急中生智,满口答应,将这人带到他爷爷为捕熊而挖好的陷阱旁,乘他不备,猛地将他推入坑中。虎子正在得意之时,却不料真的蹿出了一只大黑熊。这黑熊见人就扑,虎子几次躲开,步步退近陷阱,终将大黑熊也引落深坑。

灵璧县曲艺队鼓书演员王敬堂演出,约四百余场。1974年冬,参加在萧县举办的全省曲艺汇报演出,后选拔到省会合肥江淮大戏院演出。

曲本发表于安徽人民出版社编印的《演唱》1975年第四期。次年,收入宿县地区文化局编印的《曲艺新作选》中。

哭婆婆 安徽大鼓短篇曲目。阜阳县农民曲艺作家苏庆堂创作。故事写一村嫂嫌

弃婆母，经常争吵，婆婆气恼成疾，病死。一家生活，全落在村嫂肩上。丈夫常常责怪她：人家吃饭你才做饭，人家下田你才刷锅，鞋不补，衣不缝，院内垃圾臭难闻。大嫂说是要抱孩子，又洗尿布，天天忙得不可开交。丈夫指责她，孩子玩水，几乎淹死，庄稼长草，你不去锄，家中生活天天忙得像失火，你想想家事太忙能怪谁？这时大嫂才明白，要是婆婆活着，照料家务，怎能落到这步田地。她越想越难过，越想越责备自己，眼泪汪汪，跑到婆婆坟前，放声痛哭，诉说自己如何对不起婆母。

曲本发表于安徽省群众艺术馆主编的《大家演唱》1957年第十六期。1959年收入本人曲艺创作集，由安徽人民出版社印单行本。集中包括《张灶君偷吃花生糖》、《清子湖里接闺女》、《姐妹两个红对红》等中、短篇曲目。

该曲目艺人多作为书帽演唱。农村春节文娱活动时，龙灯、旱船也作为插科打诨的节目，以数板形式演唱。

倒拜年　安徽大鼓短篇曲目。1985年天长县芦永千创作。写农村青年杨得华，与邻村女青年裴翠莲自幼相爱，曾经人介绍做亲，因得华母死，一家六七口生活负担全落在得华身上。当时农村实行大集体生产，收成很低，工分值太少，他年年超支。农村办喜事，首先要盖新房，还要礼金和五色礼，他哪来钱办理。眼看两人年龄一年年长大，内心感情虽一天天增长，亲事却只好搁置不提。中国共产党十一届三中全会以后，农村实行包产到户。得华吃苦耐劳，承包的九亩地，以科学方法种田，年收稻谷一万多斤。他承包了两亩水面，养鱼喂鹅，又喂了几头猪，一年就翻了身。两三年后，他盖了新房，打了家具。初不让翠莲知道，打算过罢年，趁着农忙前托人去说亲。那知年初五那天，翠莲却梳洗打扮，主动买了礼品，到得华家拜年求婚。得华一见，惊喜异常，翠莲说："我知道你鼓着一把劲，日子一天天好。只要两人好，还要什么人来说亲。"两人心心相印，约定三月成婚。

安徽大鼓艺人作为书帽演唱，深受青年欢迎。

徐庶走马荐诸葛　坠子传统中篇书目。事见《三国演义》第三十六回《玄德用计袭樊城，元直走马荐诸葛》。故事写刘备屯兵新野，拜徐庶为军师。徐庶初次用兵，即击破曹营八门金锁阵；关羽又计取樊城，连挫曹军。此事为曹操获悉，设计将徐母诓进曹营，软禁许昌，命程昱伪造徐母书信，骗徐速归中原。徐庶接信，恳请刘备"放臣探母"。刘备即难舍贤才，却又不能违背徐庶忠孝两全之意，乃下令三军列队，刘营诸将于十里长亭设宴送别。刘、



关、张频频举杯，殷切嘱愿徐庶早日回程，共谋大业。赵云牵马坠镫，把徐庶送到曹营。徐庶离去，刘备命令砍伐障目树林，“送我的心腹先生”。徐庶睹此景，受此情，十分感动，折马而回，向刘备推荐他的两个知交好友：“南阳离城二十五，卧龙岗上出英豪。复姓诸葛单字亮，孔明韬略八卦高。还有个先生庞凤雏，二人能保住我主江山牢。”这样才洒泪而别。

该书目是坠子传统长篇《三国》中的一段。萧县著名坠子艺人李元同善唱此段，每唱到送别，书场鸦雀无声，听众愀然动容。亳州市坠子女艺人戚桂芝曾以此段参加1980年举行的阜阳地区曲艺会演，颇获好评。

铁窗话别　渔鼓道情短篇书目。姚金水于1980年创作。写中共安徽省委第一任书记王步文，因叛徒告密，在民国二十年(1931)春被捕，关押在当时省会安庆饮马塘监狱。步文的夫人方启坤，以妹妹的身份进狱探监。这对革命夫妻，在铁窗之内，互诉衷肠，相互勉励。此时，敌人要下毒手，步文慨然命笔，留下绝命书，告别爱妻，昂首就义。

1981年，由岳西县河图乡宣传队演出，赵保主演唱，参加安庆地区业余文艺调演；后又参加安庆市暨岳西县纪念王步文烈士就义五十周年晚会演出。

诸葛亮订亲　安徽大鼓传统短篇曲目。涡阳县鼓书艺人张志云、钱晋整理。故事写东汉末年，诸葛亮应黄承彦邀请下围棋。他走进黄家大门，一只狗迎面乱叫，诸葛连叫：“打狗！”黄承彦笑着走出，用手一指，狗便不动。诸葛近前细看，原来狗是木制。他走进天井，又见满院木制的鸡、鸭、牛、马等家禽家畜，一个个扑翅亮蹄，活灵活现。连磨房推磨的丫鬟，客厅送茶的童子，也都是木制。只要主人一抬手，丫鬟、木童便停站一旁，听候使唤。诸葛惊奇忙问，黄承彦告诉这一切都是女儿巧手制成。诸葛连声称赞。黄趁机提出愿择诸葛为婿，诸葛欣然遵命。后来，诸葛用木牛流马运粮出祁山，便是他妻子的功劳。



该曲目于1957年由张志云首唱。张志云初中毕业，学唱鼓书，时值壮年，嗓音宽厚，吐字清楚，善于表达各类人物的复杂情感，颇受听众欢迎。

谈落实　相声段子。1983年淮南市周明光创作。相声开头，逗方提出一个反常而又可笑的问题：“人是活着好还是死了好？”捧方回答：“当然是活着好！”逗方一再坚持“死了比活着好”，并向捧方讨教死的办法。捧方一再追问原委，逗方含糊回答，造成一连串笑料，吸引听众进入“正活”，逗方这才说出自己患了胃肿瘤，恶性良性尚不可知，若是恶性必死

无疑。捧方便以张海迪如何战胜疾病为例鼓励其与疾病作斗争，逗方表现得没有信心。逗、捧双方至此忽然身份一变，逗方变成病人的单位领导，他哼哼哈哈，拿腔作势，先是武断地认为病人是恶性肿瘤，又说他是个知识分子，领导应当尊重人才、爱护人才。捧方以旁观者身份说："他不过只是一个相声演员，"领导却说："怎么的？相声演员全国能有几个？物以稀为贵，稀有动物我们就要像保护大熊猫一样保护。"这样一问一答，以某些领导的歪理也是理，制造出一个个可笑的"包袱"。领导又带着各科下属到医院，明为探望，实为向遗体告别。在病床前，答应为病者涨工资、分房子、入党。捧方感动地说："你真是一位好领导！"领导却说："这没有什么，他马上一死，不是什么也拿不去吗？"捧方才明白是空头支票。领导说："这有实际意义，等他一死，我马上写稿子登报，报导我对下级关心！"此"包袱"一抖，引来哄堂大笑。医生送来化验单，证明肿瘤是良性，领导立刻变脸，收回了工资、房子、入党等许诺，连带也推翻了病者是知识分子的定性。捧方反驳："你不是说相声演员人才难得吗？"领导却说："什么人才，耍两句贫嘴，逗人发笑，骗取钱财。"捧方可惜道："你变得太快了！"领导却狡黠地说："不是我变得快，""错就错在瘤子是良性上。"

此作品初名《死活论》。1984年，由周明光（逗方），赵光（捧方）以《谈落实》参加由安徽人民广播电台、安徽省文化厅、安徽省曲艺家协会及《安徽青年报》联合举办的1984年全省相声作品评比演出，获三等奖。首场演出于淮南市教育学院，后捧方改由樊伯言担任，随淮南市笑苑相声队在淮南市各厂矿演出近二十余场。

酒　迷　相声传统段子。表演者先以逗捧方式，刻画酒鬼借酒装疯，酒后哭笑无常的种种丑态。然后引出酒迷故事。故事为：一酒迷，每日浸沉于酒乡。妻请其婆母和酒迷之兄多次相劝，酒迷不理。酒迷之兄作诗一首，贴于酒迷床前。诗为："劝弟休饮瓮头春，多置绫罗穿在身。我弟不信街上看，远看衣裳近看人。"上写横批："少喝为好。"酒迷见诗，回赠一首："一心要饮瓮头春，不要绫罗穿在身。有朝一日我死去，不哭衣裳只哭人。"也写上横批："喝死为止。"其兄见状，鼻子为之气歪。于是把一人



高的酒缸，用一扇石磨盖住。可酒迷仍全力掀开石磨，伸头于缸中偷喝。气得其兄掀起酒迷的两只脚，把他塞到酒缸里，盖上石磨。兄告弟媳，弟媳于酒缸前哭诉："兄长话当耳旁风，把你压在酒缸中。你我夫妻难见面，只有梦中才相逢。"酒迷听了把手从磨眼里伸出来，大喊："贤妻不必泪悲哀，哥哥大磨别揭开。缸中有酒喝不尽，贤妻呀，快从磨眼送块咸

菜来！”

亳州相声艺人杨金贵、鲍治安擅说此段。在说逗中，将前段讥讽棋迷观棋逗乐的部分删去，又把每首诗加“横批”，增加趣味性。杨、鲍两人对几组诗，读得风趣幽默。每到关节处，便会引来听众的笑声和掌声。

海　娃　安徽大鼓书目。孙灵远根据小说《鸡毛信》改编。故事叙述抗日战争时期，龙门村十四岁儿童团长海娃，送军事情报“鸡毛信”（紧要信件）给八路军张连长。他赶着一群羊，假扮牧羊人，出村走进小道，忽然发现“消息树”倒了，知有敌情。他急中生智，将信藏到老羊尾巴下面。日军拦住了他。当鬼子兵叫他“滚开”时，却以鬼子兵想吃羊肉，命令“黑狗子”（伪兵）又把他抓回。天色已晚，鬼子兵杀了几只羊烤肉吃，声言明天还要杀羊。他装作喂牲口，急忙取出信混出村庄，见鬼子兵用白旗向他打信号，他用白褂子摇晃，“对”了信号，跑上山顶，可以看到张连长驻地时，却又发现丢失了“鸡毛信”。他只好折回原路，找到了信，万分高兴，不料又被走来的“黑狗子”抓回，让他混在羊群中带路。他把鬼子引上地雷群。前哨触雷，死伤一片。鬼子又逼他走在最前引路，当他将鬼子引入了八路军包围圈而高兴时，却不幸被敌人开枪打伤。

全书分五个章回，约二万多字，可以演唱两场。为泗县各安徽大鼓艺人经常演出的书目。1974 年 4 月，由安徽人民出版社刊印单行本。

海州七侠　安徽评书长篇传统书目。故事写清乾隆年间，海州恶霸洪天彪之子洪豹，拜西方寺五梅派老魔头大弟子凶僧法本为师。学武十二年，明枪暗器，件件皆精。洪豹中武举，结交官府，网罗豪强，横行乡里。欲霸同乡孙姓良田，诬其为盗，致孙姓入狱。孙姓之子孙玉成赴京告状，洪豹又勾结太师叶里红设计诱孙入府，勒死藏尸。此事引起宰相刘镛重视。刘三次搜查太师府，救活了尚未绝气的孙玉成，查明全案过程。乾隆得悉此案，贬太师为民，又降旨新科武状元魏怀真为八府巡按，重办海州主犯。洪豹躲进西方寺，法本勾结官匪，收揽恶徒，招兵买马，势强力大，一时难以清剿。海州南侠徐明川，忠义侠项子超等七位英雄，联络武当、峨嵋、少林三派武林好汉，齐集海州，与五梅派高手恶因、恶果、恶会、恶报四凶僧，反复交手，经过三打西方寺，终于捕获洪豹、法本及其余党。

该书目由全椒县安徽评书艺人徐长福根据师传整理。三十多年来，他以此书为主要书目，久讲不衰。仅在全椒县洪拦桥文化馆书场说演八十余场，场场客满。

绣鞋帮　颍河溜传统短篇曲目。故事写一位大姐正在绣鞋帮，这时，她的干娘前来提亲。其母听说提亲的男方，虽说年轻精明，可是他家只有湖地半亩，草房两间，还有年老的母亲和未成年的妹妹累赘，便冷言冷语回绝。不久，媒婆又来提亲，说是这家良田十二顷，骡马成群，楼房一片，进门当家，吃穿不尽。其母非常欢喜，问媒婆是为这家哪个儿子提亲？媒婆说两个儿子均已成家，是给这家老财主续弦。并说，答应亲事，就给良田四十亩作彩礼。母亲嘴里刚说出个“好”字，这位大姐一鞋帮打到媒婆脸上，乓的一声麻脸肿起一个

大肉包。

该曲目为老艺人王敬思擅唱，由苏继坡、苏庆堂整理。其他曲种艺人常作为书帽演唱。每唱到大姐用鞋帮打肿媒婆麻脸时，听众无不拍手叫好。曲本于1955年发表于上海文化出版社《民间文艺》，1957年收入中国曲艺研究会编、作家出版社出版的《书帽选集》。

绣球山　安徽评书长篇传统书目。故事写清代康熙年间，东海绣球山寨主仇朝之子崔姑，男扮女装，混入苏州知府内佣工，寻机“调戏”知府窦广泰之女，为苏州镖局师黄三太拿获，押入牢狱。仇朝派同党入狱劫走，并将知府之子窦青云掳入绣球山，关押于八卦转厢楼。为救窦青云，黄三太求询师父神镖胜英和岳父宝刀手曹锦龙。胜、曹认为绣球山四环皆水，陆有八百飞行太保，水有三千水鬼兵，寨中有紫花和尚、诸葛神童、神行飞龙等武林高手。又加八卦转厢楼暗道曲折，机关密布，必须请动三山五岳剑客，全力攻打，才可破山。要邀请天下剑客，又必须到西方铁佛寺挂金牌方可。黄三太去往铁佛寺途中，经过二十四寨比武，历经千难万险，九死一生，终于挂了金牌。他邀请了诸路剑仙侠客，海外八大名剑手，齐集东海，经过种种恶战，跨过层层机关，共同攻破绣球山，闯进转厢楼，救出窦青云。

此书目为全椒县邓广义擅讲。邓初唱安徽大鼓，后改讲安徽评书。常于吴家茶馆说书。他幼年曾练过武术，书中人物，一招一式，他运用武术动作，模仿武打场面，人物造型，气势恢宏。加之他说时快慢缓急，声调高低，掌握有序，连说百场，场场客满。

掏黄鳝　凤阳花鼓短篇曲目。花鼓艺人汲新何编演。内容为干妹要吃黄鳝，干哥背着竹笼扛着锹，到处找桥洞。他把怀远县庙上桥、涡河桥、敬德桥等十几个桥都找遍，没掏到一条黄鳝。后来，终于在黄泥渡的七十二孔桥下找到了黄鳝窝。他“长三条、短三条，不长不短又三条”一下把竹笼子装满了。背起竹笼往家跑，心里喜滋滋地想着干妹子见了黄鳝多喜欢。那知被拴牛桩绊了一跤，竹笼甩到水塘里，一双布鞋水上漂。干妹在池塘洗衣裳，急忙替他捞鞋。他捞起竹笼，黄鳝全跑光了。干妹气得直搓手，他忙说：“劝声干妹别懊恼，俺去再把黄鳝掏。”



全曲人物情感热切，把怀远和蚌埠淮河两岸的自然风光描绘得美丽动人，十分吸引听众。该曲目以卫调坐唱演出。

黄洋关　安徽大鼓传统长篇书目，又名《小西唐》。凤台县朱家斌、侯岳整理。故事写唐代西凉八国总督苏海入侵，薛仁贵战死，其子薛丁山任平辽大将军，领兵征西。薛路过樊江关，招樊梨花为妻。樊随军出征，破三阴阵、洪水阵、诸仙阵，所向披靡。西凉诸军，逢

樊不战，遇樊不抵。樊凯旋回师，于黄洋关歇兵三日。不意苏海邀师黄松来战。黄趁樊歇兵时突袭，唐营男女数十员猛将皆战败，樊亲自上阵，仍不敌。樊命薛丁山请她师父迎敌。薛路经白云山，招王玉娘为妻。两人返回黄洋关，樊以薛临阵招亲，捆绑营门外以正军法。玉娘得知，与樊展开厮杀。恰黄松挑战，樊战不敌，玉娘接战，施展了师传刀法，黄松大败。玉娘率兵攻破黄松之黄河阵，大胜而回。樊以大局为重，放了薛丁山，与玉娘姊妹相称。

凤台县安徽大鼓艺人朱家斌擅唱。他二十多年，以此书目唱遍邻县淮南市、寿县、颍上县等地。1973 年，于凤台县茅仙洞会期，五百多听众。

黄杨英雄谱　安徽评书传统长篇书目。故事说清朝康熙时，翰林院大学士彭朋，到三河县担任县令。当地恶霸宋思奎强抢民女，衙役捕捉，反遭毒打。清廷悬赏捉拿的逃犯黄三太恰经此地，痛打宋思奎，救了民女。宋勾结官府，上告朝廷。康熙误听谗言，将彭朋削去官职。黄三太敬佩彭朋是个清官，指镖借银，为彭赎回官职。三年后，彭朋擢升浙江绍兴知府，二人结拜金兰。康熙帝围场打猎遇虎，黄三太救驾，康熙赦其罪并加封为御前侍卫镇京总兵，钦赐黄马褂。黄师弟杨香五，蔑视师兄保皇，夜闯皇宫，盗走国宝九龙玉杯。黄几经曲折，说服杨香五献宝，同保康熙除奸。七王爷赤金马镫被盗，黄、杨合力捉拿东海岛啜水燕子李七，追回失物。彭朋苏州查办老太师锁奈之子私吞皇粮、卖官鬻爵罪行，两人协力保护，明查暗访，几番打斗，终于查清事实。处斩锁奈之子时，皇妃讨来赦旨，彭朋和于成龙设计，以圣旨来迟为由，将罪犯处斩。锁奈万分仇恨，派人暗杀彭朋，黄三太杀死杀手聂刚。聂师赛老君，连同五岳派弟子方大同扰宫，众英雄三打野马山。彭朋赴南京上任，方大同行刺未遂，盗走金印。黄、杨请来众英雄，三打侯家寨，捉住寨主侯七，杀了巨盗方大同。锁奈又收买金钱虎梁彪，摆下英雄擂台，向黄、杨挑战。黄派人打擂，败回。黄亲自上台，将梁彪打败，却暗中相国寺铁宾和尚的阴阳脚。南北各路英雄大聚会，为黄三太接肠疗毒。紫面金刚马存义上擂与铁宾和尚较量，杨香五发出暗器，杀死铁宾。以后书目，还有黄三太深入黑风山金獾穴，战败金九，夺回御驴、金镯等情节。艺人称此书目为《黄万儿》，系吸收《金镖黄三太》、《施公案》等组合而成。为萧县安徽评书艺人金永良拿手绝活，他说遍豫、皖、苏、鲁各中小城市，在南京夫子庙、下关、华昌等书场，评说十年，久说不衰。他收有百名徒弟，多以此书见长。

救儿记　安徽评书中篇书目。董泗球于 1959 年根据《安徽日报》10 月 6 日三版一则报导改编。故事为某县响水乡贫农张志明，四十岁喜得一子，周岁牙牙学语，夫妇视如珍宝。一日，其子突然呼吸困难，未及抢救而停止呼吸，只得忍痛将小儿丢于坟茔荒地。不久，人民解放军某部战士陈永涛，路经坟地，闻婴儿抽搐哭声，小陈见婴儿胸部还在跳动，急将婴儿抱到医务室，经抢救病状好转。部队首长和战士十分喜爱，起名党生。并寻农村有饱奶农妇抚养。小陈和几位战士，到附近农村询问，查不出弃婴户主。后配合村干部挨户打听，终于把婴儿交给了张志明。志明夫妇喜欢得热泪直流，边哭边说："共产党救了俺贫苦

农民，解放军又救活了俺死去的孩子，这叫俺老夫妇怎么感激你们哪！”小陈说：“这是我们应当做的事，我们首长给孩子起名叫党生，今后就叫他这名字吧！”老夫妇喜欢的只是说：“对，对，应该叫党生，就叫他党生吧！”

该书目由安徽评书艺人徐长福评说。作品发表于1959年12月出版的《演唱》第六期。

菊花和大柳的婚事　淮词短篇曲目。阜南县阎永逊、张广文创作。写七十年代，城市下放女知青菊花，插队落户到淮河边三河口村，与当地一位精明能干、勤劳擅于捕鱼的回乡男知青大柳，在劳动、学习和交往中相识相爱。经过数年的倾心相恋，大柳提出与菊花结婚，菊花数次回城征求其父意见，均遭身居地委领导的爸爸反对。父女激烈争论，菊花是“不恋城市和高楼”，为建设新农村“甘把汗水流”。她父是“两家门户高低相差八丈九，十级的高干妞，怎嫁渔娃受清苦”！父女反目，菊花出走，她找到大柳，哭诉曲衷。二人手握手，心连心，决心冲破阻挠，走自己的生活道路。金秋十月，大柳新房落成，鞭炮声中，喜结良缘。

该曲目利用淮词传统唱词“一到十、十到一”的句式改写为“一条淮河千古流……”到“十月瓜果皆成熟”；然后反过来再从”十成熟的果子要收采……”到“一对情侣话未来”结束。同时还改变原传统垛句的字数，如上五字下十字四句的〔穿心调〕，其下十字扩展为二十四字等。

1979年由杜侠、张继影演唱，并参加1980年8月阜阳地区举办的曲艺调演，获词曲创作一等奖。阜南县文化馆张广文保存有该曲目的词曲资料。

兜兜传奇　安徽大鼓长篇曲目。凤台县方庆长、王玉佩创作。故事叙二十世纪三十年代，皖北三河农村，灾害连年。农民周梦福于岁末寒冬，逃荒外出，妻生一子，取名狗夺。一日，妻背子讨饭，旧病发作，死于财主白道义门前。白之管家将其子交给主人。白五十岁无子，喜出望外，遂诡称二妾喜生贵子，取名继业。周梦福冒雪到白家镇寻妻，询问至白道义家，为其管家诬其偷盗而遭毒打昏死。白派其外甥小鬼脸丢尸荒郊，周途中苏醒。小鬼脸向与白有切骨仇恨，同情周之遭遇，遂将狗夺真相相告，并伺机设法让其父子会面。白了解此情后，对狗夺严加看管，又暗派人杀周和小鬼脸两人，两人闻讯，外出躲藏。抗日战争爆发，周梦福和小鬼脸参加了农会，周还参加了中国共产党。农会暴动失败，周为白组织的白枪会逮捕，中共的地下党组织和农会多方营救，始得脱险。一日，白道义为继业唱戏还愿，周偕同小鬼脸趁机将索子的状纸送到正在台下听戏的县法院院长史廉清手里。史看完状纸，正欲传讯，忽然枪声大作，人喊：“抓匪！”会场大乱，周、小两人急忙躲开。国、共合作后，时局对周有利，周又投状法院。法院经过调查，开庭审讯，周和白都说其子屁股上有伤疤，又都拿出幼儿所系红兜兜为证，案情难定。适有曾为白强奸之丫鬟春桃出证，白只得承认。白提出要赔偿十几年的养育费，法院认为合理。周仍无钱赎子。白继业大学读书时，加入国民党军统特务组织，不少进步学生，因他告密而被捕。国、共谈判破裂，白当上地方

武装自卫团头头，与共产党的游击队展开拉锯战。游击队在白为继业举办婚礼的晚上，由小鬼脸里应外合，花烛之夜，枪声骤起，白道义在乱枪中毙命，白继业躲进白家地洞。深夜出逃，为周梦福发现。继业知周系其父，声声哀求，饶他一命。周扯其去游击队队部时，继业枪伤周臂。小鬼脸砖击继业手腕，擒住白继业。

1957年，凤台县安徽大鼓艺人庞明俭、王明才，在凤台曲艺厅演出。法院审讯一节，从狗夺身上的伤疤，到对兜兜的追问，再到春桃出证，一浪高似一浪；周梦福斥子一段，也很激动人心。

断　桥　坠子传统曲目。题材来源于民间流传的《白蛇传》故事。叙白娘子水漫金山，无心与法海争斗，来到西湖断桥休息。小青怒气未消，说是杀死许仙方泄心头之恨；白娘子怨恨交集，流泪不语。这时，法海允许许仙还家，只是不准他经过断桥。许仙旧情难忘，舍命前往。夫妻相会，小青拔剑欲刺许仙，白娘子急忙阻拦，许仙忙跑。白娘子激动万分，一时间怜悯怨愤、旧爱新恨齐涌心头。她把过去西湖如何相见，端午如何惊变，仙山如何盗草，金山如何水漫，真情倾述。许仙羞愧交集，感激白娘子钟情相爱，恨法海恶意挑拨，誓言"就起这再不离娘子左右，好夫妻万莫记隔夜之仇"。夫妻重归于好，三人同返杭州。

亳州知名坠子艺人戚桂芝擅唱此曲目。全段一百三十五句，她恰当安排唱腔，充分表达三个不同性格人物的不同情感，十分感人。1958年，她参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会演出此段，获二等表演奖。



黑驴段　坠子短篇传统曲目。叙打扮一新的新媳妇回娘家，新郎穿着大褂儿，挎着红包袱儿。新媳妇跨上调皮的小黑驴。这驴儿生的白尾巴尖儿，白顶门儿，长了四只小白银蹄儿。新娘头上梳了一座庙儿，庙里梳了三尊神，红脸是关公，白脸是刘备，叉叉胡子是张飞儿。鞋上绣了梅兰竹菊，还绣了一个小蛐蛐睁着双眼喝露水儿。小夫妻一路爬山过河，小黑驴撒欢四蹄生风，两人像吃了蜜样甜到心底儿。

坠子演员吕明琴擅唱此曲目，她唱遍安徽、河南各地，颇负盛名。渔鼓道情亦有同名曲目，薛本信擅唱。

智擒歹徒　安徽大鼓中篇书目。1978年方庆长、王西河编创。题材来源于淮南煤矿女治保员的事迹。故事叙卧牛矿获柴沟地形复杂，常有歹徒出没，下夜班的女工遭劫时有发生。矿区女治保干事梅娘，决心夜闯虎穴，为民除害。一夜，她身携手枪，独往获柴沟。刚

上桥，忽听桥上有人高声喝她站住，身后又突然有人将她肩膀抓住。梅娘回头一看，一把明晃晃的匕首抵住了她的腰部。梅娘临危不惧，微微笑道："你二位想是在此站岗保矿？我是经此回家。"她边说边用手探向手枪，心中一惊，原来手枪已被歹徒掏走。这时，身后的歹徒冷笑道："小娘儿们，你的"老斑鸠"在我手里，走！快到荻棵里服侍哥儿们！"梅娘定神一看，认出此人名叫毛阿狗，平时弄枪使棒，不好对付，只好智取。她带头走进荻棵，毛阿狗叫另一歹徒在桥上把风，也进了荻棵。梅娘边脱衣，边叫阿狗也脱衣。阿狗一听，心想这女人一定是个浪货，立即脱去外套，双手交叉去脱毛衣，毛衣领口紧，卡住脖子。梅娘眼快，攒足劲猛击歹徒下巴，下巴脱钩，疼得阿狗直摆头。梅娘趁势夺过手枪，用衬衣将毛贼捆定，再喊另一歹徒快来。这歹徒走进荻棵，冰凉的手枪抵住了他的脑袋。

1984 年凤台县安徽大鼓艺人王士福在城关曲艺厅演唱。于 1985 年参加省曲艺新作"向阳杯"赛，获创作三等奖。

鼓乡新貌　相声段子。合肥市曲艺团陆广波创作。开始以黄梅戏《天仙配》为垫话，逗（甲）捧（乙）双方互相炫耀自己精通《天仙配》，甲唱一句，乙立即猜出是哪场戏，当甲唱出："七女我二次下凡找董郎，眼前来到花鼓乡……"，乙接唱说："不知详"，立即责问这不是《天仙配》上面的。甲说这是下集，从而引出七仙女二次下凡找董郎所看到的花鼓乡新貌。七仙女在天上观看人间景色，不时发问，乙扮大姐一一解答。当看到凤阳县时，通过土地爷的介绍，当年"媒人"老槐树已变成一片绿化区。七仙女参观了大学、技校、农科院，见一青年农民手捧书念英文，乙告诉他叫董荣，七仙女误认是董永，悲喜交加，上前相认。乙扮董荣唱述自己是养鸡专业户，外号人称"鸡状元"。接着董骑着摩托车带七仙女游览了植棉专业户的棉田，粮食专业户的楼房，并赶上了养猪和殖蚌能手喜结良缘。七仙女不愿再回天庭，愿在人间织布。董荣说花鼓乡纺织厂正招聘人才。七仙女怕父王不允，董荣说改革之年，人才流动，理所当然。要七仙女写份申请，停薪留职，一句调侃话结束全曲。

此节目由陆广波、何况演出。1984 年参加安徽省相声大赛，分获创作、表演二等奖。后参加全国相声评比大赛。1984 年 9 月收入春风文艺出版社《全国相声评比获奖作品选》。同年，由安徽省曲艺家协会主编的《安徽曲艺》转载。

雷锋桥　快板短篇书目。涡阳县孙成创作。故事写 1979 年，涡阳县某乡新开了一条河，使住在河东的村民，要到河西去种田、上学，都得绕上三五里路。小学学生杨小雷、李二毛、周大标等六人，想修座石桥，可是没有材料。经过商议，凑些竹木扎条排，代替小船。于是六人回家凑料。二毛家没有竹木，只好到大嫂家去拿。他翻墙进院，头碰到砖上，起了个血疱。惊动了大嫂不许他拿，幸亏二毛爹来，问他抽竹竿干什么？此时，其他五人扛着竹木到来，说明原委，二毛爹认为他们做好事，抽了竹竿并帮助他们扎好木排。从此，河东人过河不再绕路，人们称这竹排叫"雷锋桥"。

全书目二百五十行，由涡阳梆剧团曲艺演员作为向国庆三十周年献礼演出。作品收入

安徽人民出版社出版的曲艺集《三号的喜剧》。

雾夜擒谍　安徽大鼓短篇曲目。涡阳县牛家昆创作。故事为：云南河口镇民兵阿兴，熟悉水性，能在水中睹物，人称"神鹰眼"。1979 年，中越边境发生军事冲突。一夜，阿兴巡查江防。天黑小雨，忽见江边有一黑影，疑是特务，他急忙赶去，来人闪入树林。阿兴走近，发现埋有地雷，他插上标记，并向后方发出警号，转身去追特务。特务路途不熟，一跤摔倒，阿兴上前抓住。特务个大力大，将阿兴压在身下，还要摸石块砸时，忽听近处传来民兵喊："捉特务！"这特务跳入江中。阿兴亦扑入水中，掐住特务脖子，灌了好几口水。等到民兵赶到，特务已气息奄奄。几个人将特务捆好带走。

全曲一百七十余行，由涡阳鼓书艺人张志云演唱。1980 年，参加阜阳地区曲艺调演，获优秀创作奖。

1979 年，该曲目收入安徽人民出版社出版的曲艺集《三号的喜剧》中。

辞　曹　坠子传统曲目，又名《挑袍》。事见《三国演义》。写关羽身困曹营，曹赐宴赠弓，并将三女玉姣许其为妻。关得悉刘备去向后，决意寻找兄长，向曹操辞别。曹避而不见。关挂印封金，留下书信，保护着二位皇嫂出走。玉姣闻讯，愿随关羽同归刘备。关羽以"奸相之女"相拒，姣感其忠义，临别以密言相赠："莫饮送别酒，莫穿锦衣袍"后饮刃自尽。关羽行到灞陵桥上，曹操、张辽率兵追赶相送。曹操以酒相赠，关洒酒以敬天地。曹赠袍，关以刀挑内裹凶器红袍，避过暗算。并保护二皇嫂急过灞陵离开许都，寻找刘备。

萧县坠子老艺人郭合银经常演唱此书。

解学士　单口相声传统段子。常与《君臣斗》、《贾行长》合称《小八棍儿》。写明洪武时进士解缙，幼年智慧敏捷诗文应答如流的故事。分四大章。一称"闹学堂"，有吃字、师徒对等段；二称"闹相府"，有伐竹、拜相父等段；三称"斗尚书"，有改寿联、砸御桶等段；四为一些小故事，有新娘怨、鬼对等段。通篇以对联贯串始终，集趣味性、文学性于一体。可以分段说，也可连起来说，有时分段作为"书帽"说。在说时艺人各自有新的绝活，内容多变。芜湖市张奉林、周凤鸣说时有不少创新。如解学士穿绿衣进相府，曹丞相以"井底蛤蟆穿绿袄"出对相讥，张奉林将原对"出锅螃蟹大红袍"，改为"釜中螃蟹披红袍"。既对仗工整，"釜"与"府"又是谐音。又《新娘怨》中，秀才因出联"红烛流泪，皆因是火烧心痛"，张奉林增加应对时困难的细节，后闻紫禁城钟声，始对出"黑钟喧嚷，都只为木撞腰酸"。在《鬼对》中，女鬼出对："一堂古画，龙不吟，虎不啸，花不芬芳猿不跳，蓬头刘海"。解直到三更始成对为："半桌残棋，车无轮，马无蹄，兵无刀剑炮无声，闷宫将军"。应对后，始知原为少女装鬼择婿，于是七岁稚童却与二八佳人配偶，张说时尽力渲染喜剧气氛，成为听众爱听节目。

新安集打死谢见堂　小调胡琴短篇曲目，创作于皖西解放战争时期，作者无名。新安集为六安市辖区镇名，谢见堂为当地恶霸地主。民国三十六年(1947)，刘、邓大军挺进大别山，新安集解放，谢被镇压。该曲目计分三个层次。首写谢见堂被拉出牢房，路经谢家油

坊，触景生情，想起平时逼租收课，仓满粮陈，长工仆女，往来如云，无荤不餐，非绸不衣，一呼百诺，件件往事，齐涌心头；次写斗争会上，苦主哭诉谢霸占良田，诬良为盗诸般罪行；三写枪毙谢时，农民群众欢欣鼓舞，谢的家属收尸时悲哀心情。全曲口语化，常有调侃意味。

曲目见手抄本《荣立臣同志歌本》，现存六安市文物管理所。

窦胜演义 安徽评书传统长篇书目。濉溪县荣长庚整理。整理后故事为：清朝时，窦成携女金莲在茶肆卖唱。献县知县夏增荣之子振声率众抢掳，被金莲痛打。县捕快士兵数十人，围困窦氏父女，幸遇白衣女侠将金莲救出，窦成被关进大牢。金莲向女侠说明其兄窦二墩，在少林寺学武。金莲守父，求女侠送信救父。窦胜练武时见道旁树上插一袖箭，拆箭头书信，知家中有难，辞师回乡。途中结识众绿林好汉，于三里沟聚义，同赴献县劫狱。见白衣女侠，共于九尾坡立寨，与官兵为敌，杀富济贫。康熙命军机大臣夏增田进剿，大败。再命彭朋查办。彭私访九尾坡，彭属将黄三太与窦二墩约期比武。比武中黄不支，以暗镖伤窦左膀。窦率众退马兰关外，于连环套立寨。康熙猎于马兰峪，窦盗帝御马，时黄三太已死，康熙命其子黄天霸寻马。天霸至连环套与窦胜相会。交谈中天霸对窦之侠义行为甚佩，此时，有叛徒出卖，窦胜陷于危险境地，幸天霸伺机放走，窦深深感激，为不连累天霸，愿自行投官，金莲与白衣女侠劝阻不成。康熙命四堂会审，两堂主杀，两堂主赦。窦大骂清帝，帝怒命斩。金莲与白衣女侠率众豪杰劫法场，厮杀中夏增田战死，天霸佯战，窦等得脱险出京，重整旗鼓，树旗反清。

整理本由淮北市文化主管部门推广，成为淮北一带安徽评书保留书目。

歌唱总路线 门歌短篇曲目。滁县地区宁宗宪（执笔）、王骏、陈济舟创作。叙一群社员正在田间割麦，邮递员送来报纸，高喊："国家公布了社会主义建设总路线，号召鼓足干劲，力争上游，多快好省地变富强。"社员们坐下静听读报员朗读全文，一遍又一遍，"不觉报纸贴鼻梁，才知太阳已落山"。大家散工，吃过晚饭，又热烈讨论起来。谈到工业城市工业县，社社队队办工厂，顿时欢声如雷；谈到科技快速发展，一位老汉开玩笑说："别看我老汉今年八十八，我还要前往月宫讨亲家！"最后，宣传员把总路线纲要编成歌，大家一路唱着回村。

该曲目由青年门歌手殷光兰演唱。1958 年参加蚌埠专区曲艺调演。同年，参加在蚌埠举行的安徽省第一届曲艺观摩演出大会。后被选为参加全国第一届曲艺观摩会演节目。曲目由《安徽文化报》刊发，《安徽文学》转载。会演后，收入上海文艺出版社出版的《全国第一届曲艺观摩会演作品选集》。

廖棚卖柴 小调胡琴书短篇曲目。写于皖西苏维埃时期，作者不详。廖棚为地名，在金寨县境内。写第二次国内革命战争时期，一名红军战士，化装成农民，到廖棚去卖柴。见两个国民党士兵，黄脸球（蓬乱）头发，一身破军装，扛根破枪。红军战士和他们叙谈，问他俩为何当兵？军营生活怎样？士兵唱出了他俩的悲痛和牢骚。一个说离家时"老娘急得

双泪流，妻子拉着不丢手，小孩急得直碰头"！一个说军营好像阎王殿，"一天给我三遍遣（辱骂），吃不饱，穿不暖，冬天站岗冷得直打颤"。红军战士问他俩这样痛苦怎么办？士兵说："前天同事来了信，听说红军为人民，我不久就去投红军。"红军战士唱出红军官兵平等，队伍一天天壮大，就是为解救穷人才打仗。劝他俩赶快加入红军。这时，惊动白军连长，出面镇压，士兵枪杀连长，同投红军，合唱"投红军，干革命"结束。

唱腔采用〔姐在房中泪悲啼〕小调。另有《兵变歌》，内容基本相同。见六安县发现的《丁兰萃唱本》。

醉闹花灯　安徽大鼓传统中篇书目。凤台县安徽大鼓艺人朱家斌根据《薛刚反唐》中部分情节整理。故事写唐高宗李治年间，元宵节皇宫选奇异彩灯，集中御街悬挂，搭盖龙棚举办灯会。百姓熙熙攘攘，热闹异常。薛丁山三子薛刚，酒后率家丁观灯，巧遇丞相张天佐之子张龙抢掠民女。薛刚抓住张龙，命其放人。张龙仗势大骂，激怒薛刚，捉住张龙痛打。张跑入龙棚躲避，薛被御林军拒于棚外。薛刚醉打护棚兵士，李治之子七殿下出面制止。薛拔下支柱作武器，龙棚倒塌，七殿下被压死，皇帝李治也从龙棚上摔下。薛刚见事情闹大，打开一条血路逃走。

此书为朱家斌"拿手活"，演唱上百场。他唱时把重点放在"闹"字上，先是闹花灯，后是抢民女，再是醉打龙棚。情节越紧张，他却用慢唱，演唱得有声有色。

黎明前夜　安徽评书长篇书目。1961 年，含山县安徽评书艺人刘增龙根据杨杰同名小说改编并演出。故事叙民国三十四年(1945)春，国民党勾结日伪，集中优势兵力，妄图吞灭我坚持在大江南北抗战的新四军七师，摧毁我抗日根据地。其时，活跃在无为城边敌占区的敌后武工队队长谢飞和爱人田月兰，在区委书记沈志勇的领导下，机智勇敢地深入虎穴，布下陷阱，把伪军一网打尽，逼使日本鬼子不敢出兵配合国民党军队向解放区进攻。七师集中主力，消灭了进犯的国民党军队。

1961 年，刘增龙在含山县第一届曲艺训练班，将此书改编完成后，邀请文艺界、老战士、安徽评书爱好者，听取四个晚上的试讲。一致认为传奇性增强，情节更加引人，语言通俗，是一部好评书。不少单位包场听书，后又在十几个乡镇巡回评说，场场客满。

潘金莲拾麦　安徽琴书传统短篇曲目。叙宋代风流女子潘金莲，与其夫武大郎到田间拾麦穗，潘貌美惊人，吸引了各行各业的男人。如"剃头的两眼盯着潘金莲，一刀一刀剃的欢。光知道刮，没顾得看，只听得咔嚓一声着了重，耳朵旋了半个边"。还有小商贩，割麦的长工……等人，他们都看得发呆而闹出一个个可笑的动作，以此反衬潘金莲的美貌，逗乐听众。还以武大郎粗鲁貌丑，行动憨拙，衬出笑趣。如"潘金莲一个单饼没吃完，武大郎八个烙饼全克(吃的土语)光"等。

宿州市琴书艺人陈家章擅唱。他说唱功底深厚，伴奏技巧熟练，如在唱"剃头的两眼盯着潘金莲"段，他唱中加说，说中加唱，当唱到"咔嚓"一声时，他猛地将身站起，狠踩一下脚

梆，出其不意地打出一声强音，急捂耳朵，逗得听众捧腹大笑。唱到两人吃饼时，他以前弱后强的音量，前细后粗的嗓音，前高后低的坠胡大滑音的伴奏，描写潘、武两人动作之反差，给听众留下深刻印象。宿州一带听众编有顺口溜："听了潘金莲，不吃不喝恣八天。"

薛姑娘谈恋爱　安徽大鼓短篇曲目。怀宁县张斗旺创作于1979年秋。故事为："某厂青年女工薛姑娘，颇有几分姿色，恋爱中挑肥捡瘦，屡屡告吹。一天，薛下班乘坐公共汽车，与另外一厂男工朱任同座。朱下班匆忙，工作服未换，时时泛出一股油腻味，薛姑娘感到很不舒服，把脸背过撇嘴轻视。朱勤奋好学，坐车上全神贯注阅读科技杂志。朱同厂另一青年工人向朱说："朱任，坐车看书也不怕影响眼睛。"薛误听"朱任"为"主任"，心想这人真不简单，年轻当了主任，将来前途无量。她的脸骤时由"阴转晴"，转身与朱任攀谈起来。此后，每次下班，薛都与朱同座，有说有笑，朱对薛也产生了好感。一天，薛约朱到她家与其母见面，当薛母问朱姓名时，朱说："我叫朱任。"薛母笑着说："那是你的职务，我问的是你的姓名。"朱回答："我是叫朱任，朱门酒肉臭的朱，任务的任。"薛和薛母顿时目瞪口呆，薛大呼："原来你不是主任，你骗了我！"朱任解释他没有一次骗过她。从这，两人便断了交。不久，朱任在科技革新中立了功，真的破格提升技术办公室主任，薛知道后十分懊悔，当她再次主动与朱接近时，朱笑着拒绝了她。

由陆梓配曲。滕云（女，击鼓）、周建民、余自佩等七人联唱，唱白相间，丝弦衬托，于1979年参加怀宁县庆祝国庆三十周年文艺献演。同年10月，选拔至安庆地区参加文艺会演。11月作为安庆地区代表队表演节目，参加在淮南市举办的全省职工曲艺调演，分获创作和表演奖。

整社七日　门歌中篇曲目。肥西县山王门歌创作组集体创作，王开明整理定稿。写1956年秋，山王村成立高级农业合作社，问题甚多，社领导官僚主义作风严重，损害了农民生产积极性。次年，党和政府开展整社运动。头天，整社组向社员说明了整社的意义和内容，社员个个喜欢，队长心中愁虑。第二天，队长作风大改，见了社员有说有笑。第三天，队长在会上只说合作化的优越性，不接触队里的实际问题，社员失望。第四天，县委书记亲自掌握会场，要求社员大胆提意见，谁也不准打击报复。社员纷纷说出心里话，"大队办了一年多，队里账目从未算"。于是成立检查组，访群众，核账目。整社组找队长谈话。队长向社员检查了自己忘本，"当上队长就自满，喜奉承，不干活，私上工分大不该"。经过七天整社，社员生产劲头



大增。

此曲先由殷光兰独唱。1956 年冬，由殷光兰和管华英合唱，参加肥西县音乐舞蹈会演。1957 年春，参加安徽省第一届音乐舞蹈会演，殷光兰获特等奖，管华英获表演奖。

曲本先后发表于 1957 年《安徽文化报》和《大家演唱》。新华社林牧于《安徽日报》发表《农民歌手殷光兰》(《中国妇女》、《中国青年》相继转载)，对此曲也作了介绍。

“懒婆娘”怕烧锅　　含弓调传统曲目。写丈夫好逸恶劳，经常赌博，妻子屡劝无效，气得装疯扯懒，不洗衣，不做饭，丈夫骂她是“懒婆娘”，妻子也就以“懒”为由，瞎编些道理。丈夫气极，变产为资，出门经商，要叫这个“懒婆娘”在家里吃吃苦头。那知丈夫旧习难改，生意做不好，赌运又不佳，把本钱输得精光。当他饿着肚子，转回家时，还打肿脸充胖子，装模作样向老婆呼这要那。老婆知道他失意回来，故意编些话激他。说是自从丈夫离家，缺衣断粮，幸亏“有情哥”照料她，不仅吃香喝辣，这十个“有情哥”还朝朝暮暮陪着她，伺候得无微不至。丈夫听后，跳起来举手要打，她却不慌不忙说出这十个“有情哥”是自己一双手，勤劳挣得有吃有穿，勤劳挣得家中富有。这下，丈夫大受感动，赔了不是，还表示痛改前非，勤劳持家。

唱词通俗流畅，两人争吵时，艺人以快板唱腔演唱，常引起听众欢笑，为含弓调常唱曲目。

鹦哥和小姐　　四弦书、安徽大鼓同有的传统小段曲目。原曲目以拟人手法，写一小姐于花园中与鹦哥对话。小姐戏问“黄河几道弯？八仙出何处？何地产仙桃？谁偷桃被谁镇压？”等，鹦哥一一以民间对地理和历史的传说作了回答。经方庆长、李文彬整理后内容为：一小姐春日烦闷，游花园见笼中鹦哥，一问一答。一诉绣楼苦闷，一诉笼中孤单；一慕郊外美景，一羡笼外青天；一恨家法如铁链，一恨竹笼似铁栅；一怨青春易逝，一怨牢笼经年；一说有心探郎门难出，一说我愿领路走在前。小姐犹豫不敢行动，鹦哥鼓励意志须坚。小姐开笼，鹦哥飞出落到窗前。小姐忙把情书写好，鹦哥口衔书信飞向青天。

原曲文有侯岳记录本，存凤台县文化馆。方、李整理本，收入安徽人民出版社 1960 年出版的《安徽曲艺选集》中。

镖头传奇　　安徽评书传统中篇书目。老艺人邓少君口述，夏真凯整理。取材于皖东民间传说。写清末年间，皖东邓家成(外号邓癞皮)，自幼随父习练少林武功，无论长拳短打，暗器飞镖，件件精通，还练成“铁布衫”、“鹰爪功”等软硬功夫。他二十二岁时，在上海一家镖局当镖师。不久，又到南京开顺兴镖局，成为东路有名的镖头。一次，押镖银赴北京，一路战胜劫贼，数次脱险。由于护镖有功，清府官员蒯四荐他出任十二圩盐场统领。后结识判台张之洞，转入其属下供职。邓喜爱戏曲，与京戏名武生盖叫天结识，拜盖为师学戏。当时，他虽因平定洪泽湖水盗有功，上司欲升迁高职，邓却不愿为官，于嘉兴一带唱戏、卖跌打创伤药，以教子女习武为乐。后组织邓家马戏班，在苏、浙、皖一带流动演出。终因性

格居傲，不事逢迎，常与地方恶霸乡绅发生磨擦。民国十九年(1930)，流落于滁县珠龙桥，惨死于一破庙中。

邓少君擅说此书目，他在皖东一带茶馆中说书，很受听众喜爱。

黛玉焚稿　坠子传统短篇曲目。事见小说《红楼梦》。写黛玉、宝玉心心相印，贾母却听从王熙凤之计，为宝玉娶了薛宝钗。丫鬟傻大姐将此事告诉了病中的黛玉。黛玉惊悉噩耗，到宝玉病榻前相见，含悲无言而别。黛玉回到潇湘馆，又听到外面传来宝、薛完婚的奏乐声，万分悲痛，吐血不止。她含悲忍泪，把宝玉所赠的诗稿，一火焚之，含恨而死。

此段和《宝玉探病》、《黛玉葬花》、《晴雯撕扇》、《晴雯补裘》等，皆为坠子中较为精彩的唱段，都是萧县史家班所擅长演唱的书目。

翻车段　渔鼓传统短篇曲目。写新婚三天的小夫妻，赶车回门。路过街市，巧遇乡校放学的学生。这些学生，对新郎、新娘的长相和穿戴说长道短，你指我戳，嘻嘻哈哈，羞得新娘以手巾盖住脸面。新郎大怒，扬鞭赶车，转道而行，因拐弯太陡，不慎翻车。原本讨厌学生们的新郎，此时不得不求助学生们帮助。这些小学生推的推，拉的拉，扶人的扶人，救出了压在车下的新娘。

萧县渔鼓艺人薛本信擅演。全段语言通俗生动，诙谐有趣。在一些喜剧性的关节处，薛以巧口演唱，或以声音轻重急缓加深诙谐趣味；或以夸张动作增强喜剧效果。他以此书目在 1958 年参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会，获演出一等奖。

音　　乐

安徽大鼓音乐　安徽大鼓音乐源于山东省，经由苏北传至安徽的淮北地区，并逐渐扩展到皖中乃至皖南。

安徽大鼓说唱并重，因地域的不同，存在着不同的演唱风格：流行在皖北一带的称北口，粗犷、豪放。流行在长江以南及沿江一带的称南口，唱腔以圆润、优美见长。流行在江淮之间的称花口，风格则南、北兼而有之。皖北、皖南的大鼓因演唱形式相近而统称"安徽大鼓"，音乐内容则差异甚大，不成一个体系。

安徽大鼓的唱词是一种韵文和散文相结合的文体，要求合辙押韵。通用的韵辙有十三道。一般是上句不要求押韵，下句必须押韵。每段唱词开头的第一句应落在韵上。短篇一韵到底，长篇可使用花韵（多韵），多在变换人物、情节或章节开头处转换韵辙。

唱词的基本句式是七字句和十字句。七字句通常用四、三或二、二、三式。十字句通常用三、三、四和三、四、三式。也有八字、九字、十一字、十二字等多种句式，但都保持着七字、十字基本句式的音节形式，如：

八字句：咱要叫——河水——上高山，

　　　　咱要叫——荒山——变良田。

九字句：不见了——昔日的——绿草地，

　　　　也没有——往年的——涝洼塘。

十一字句：遭荒年——背上了——刁家阎王债，

　　　　　为抵债——他三哥——去把活儿扛。

有时为了情节和感情的需要，还使用叠字和垛句，如：

民工们——挑的挑——背的背——拉的拉——推的推——来往穿梭快如飞。

皖北一带的大鼓唱腔属板腔体，〔平板〕是其主要唱腔，$\frac{2}{4}$拍，一般为上句落"5"音，下句落"1"音。曲调婉转动听，适于叙述，根据情节安排速度，可表现多种情感。〔平板〕也是衍生〔快板〕、〔垛板〕、〔流水板〕等板式的基础。例如：

选自《送粮》
（陈广歧供谱）

【平板】

改革(那)开放号角响，
咱家乡彻底改变旧模样。
你看那千年的盐城变肥土，
万年的荒滩（那个）成粮仓。
老碱窝长出好庄稼，
沉甸甸麦穗倒有揸把长。
（后略）

〔快板〕，为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。常用于快速的诉说，句与句之间一般不作停顿，给人一气呵成之感。适于表现热情、欢快、激动、风趣等情绪。上句落“1”音，有时也落于“5”音，下句通常落于“5”音，有些经过式的句子落于“3”音。唱词句式较灵活，有七字句，有十字句，亦有七字与十字相结合的句式。例如：

选自《战碱荒》
（陈广歧供谱）

【快板】

1/4 0 5 | 5 5 | 2. 2 | 5 6 | 3 | 5 5 | 5 3 | 0 5 | 5 6 |

裁 成许 多 的 小纸 条，端端 正正 铺 在

3 | 6 i | 3 5 | 0 3 5 | 6 i | 6 i 5 6 | i | 6 i | 5 |

床。蘸满 墨， 一杆 毛笔 握 在 手，刷刷 刷，

3 i 6 3 | 0 6 | 6 i | 3 5 | i 3 | 5 | 0 i | i i |

一笔 一划 写 诗 章。他先 写 改 革开

5 | i 6 i | 5 | i 3 | 5 | 6 5 | 6 6 | 2 5 | 5 |（后略）

放 形势 好，后又 写 齐心 合力 战碱 荒。

〔垛板〕，一板一眼（2/4拍）。速度较快，多为一字一音。唱词连接紧凑，句首往往处在强拍的弱位置或弱拍上（闪板唱），给人以滔滔不绝的感觉，故长于叙述，适于表现欢乐、激动、风趣的感情。各句的落音基本上都是"2"，为避免单调，在唱词的长短上作些变化，七字、十字混合使用，不像一般的垛板那样规整。例如：

选自《刘书记》
（陈广歧供谱）

【垛板】

2/4 0 3 6 3 | 6 1 3 | 2 5 3 5 | 2 5 2 5 |

饲 养 室 里 灯 明 亮，灯 光 下 有 一 张

3 5 6 1 | 2 3 6 5 | 6 5 3 5 3 | 1 2 3 5 2 |

笑 脸 喜 洋 洋。看 此 人 年 纪 不 到 四 十 岁，

5. 5 3 5 | 6. 1 2 | (3. 5 6 i | 6 5 3 5 2) |（后略）

浓 眉 大 眼 方 脸 膛。

〔流水板〕，一板一眼（2/4拍）。曲调平稳流畅，松紧自如，带有叙述性。〔流水板〕的使用较灵活，有一定的独立性，既可与其他板式连接，又可单独起唱。上句多落于"3"音，有时也落于"6"或"1"音，下句一般落于"1"音（半终止式的下句也有落于"5"音的）。唱词以七字句为主，字的疏、密安排随唱腔情绪的需要而变化，相对地较自由。例如：

选自《战碱荒》
（陈广岐供谱）

【流水板】

2/4 5 3 3 3 | 5 35 3 | 5 3 5 32 | 1232 1 | (3512 3) |
春光明媚百花开，千家万户喜开怀。

0 3 5 2 | 3 3 5 | 6 35 6 5 | 3 1 2 1 | (3 6 3) |
自从解放土改后，拔掉穷根把富根栽。

5 3 35 3 | 3512 3 | 6 5 3 6 | 0 35 3 1 | 2 1 0 |
分了房子分了地，分了毛驴和浮财。

0 6 6 5 | 6 6 | 0 6 6 | 3 i i i | 6 i 6 5 |
穷人扬眉又吐气，斗得地主

0 3 3 5 | 6 i 5 | 6 6 3 | 0 6 5 | 6 3 |
头难抬。这真是，穷人扬眉

0 6 i | 2 3 i | i - | 6 6 3 | 0 2 2 |
又吐气，（哎）才有这千年

6 2 3 | 7 6 6 2 | 2 5. | 5 - | 0 i i 6 | 5 3 i |
铁树鲜花开。

i - | 0 6i 6 5 | 3. 2 2 5 | 5 1. | 1 - | （后略）

〔扬腔〕，是上句的腔调。唱腔较高亢、宽广，擅长表达激动昂扬的情绪。一般为 2/4 拍，有时也表现为散板的形式。可用于段落中间，也可紧接〔落腔〕，以形成唱腔的高潮。旋律的风格（旋法、节奏等）带有淮北、苏北一带地方的特色，比如连续切分的使用，以及句尾的节奏与旋律走向较接近于“拉魂腔”。拖腔较长，旋律转来转去，最后仍落于“1”音。

〔扬腔〕有多种唱法，但旋律大同小异，一般均是在开始时便将旋律挑高并拉宽，结束时则使用较密集的节奏，旋律下行落于调式主音。例如：

选自《战碱荒》
（陈广岐供谱）

【扬腔】（1）

2/4 0 2 2 2 | 2 2 | 7 6 6 2 | 2 5. | 0 35 3212 | 1 (232 16 1) | （后略）
万年的荒滩（那个）成粮仓，

【扬腔】(2)

サ X X 0 2 2 2 2 2 7.6 6 5 - - - 3.5 1 2 2 |

(白) 嘚儿驾!(唱)我 振 臂 扬 鞭 坐 车 帮,

2/4 0 3 3 2 | 3 3 3 2 | 3532 1 3 | 2321 6 2 | 2 1. | 1 - | (后略)

(哎哎 哎 哎哎哎 哎 哎)

〔落腔〕,是下句的腔调,2/4拍,音域约在"6一i"之间,由高到低逐渐下行,最后落于"1"音,给人以平稳的收束感。例如:

选自《送 粮》
(陈广歧供谱)

【落腔】(1)

2/4 0 i i | 6 i | 0 i 6 | 5 6 i (6 5 6 i) | 0 5 6 |

沉 甸 甸 麦 穗 倒 有 揸 把

3 0 3 3 | 2 3 3 2 3 3 | 2 3 5 2 6 | 1 - | (后略)

长。

【落腔】(2)

2/4 0 i 7 | 6 i 6 5 | 0 i 6 | 5 3 i | i - |

东 方 发 白 露 曙 光。(哎)

0 6 i 6 5 | 3.2 1 2 | 2 1. | 1 - | (后略)

流行在蚌埠、淮南、铜陵一带的大鼓,唱腔有着板式变化体的雏型。

蚌埠大鼓前两句为起腔,上句落"1"音,下句落"5"音;中间是唱腔的主要部分,可无限反复,上句落"3"音,下句落"1"音;后两句为落腔,上句落"6"音,下句落"5"音。演唱中夹鼓点以渲染气氛,亦可穿插说白、对话。唱腔节奏平稳,旋律质朴健康,快则热烈欢快,慢则抒情爽朗。为避免平铺直叙的单调,演唱者常采用闪板、垛板等多种变化,丰富唱腔的表现力。尤擅于表现慷慨激昂的情感,具有较典型的北口特色。例如:

选自《金钥匙》
(陈广歧供谱)

2/4 6 1 1 2 | 3 0 | 3 1 2 | 3 3 5 | 3 3 5 |

唱 的 是 十 年 春 风 化 坚

6 1 | 1 - | 0 6 5 | 3 3 5 | 3 2 7 |
冰，天流彩（来）地流

6 76 5 | 6 5 6 | 7 5 6 | 7 6 5 | 3 5 2 |
金。党给咱（那个）致富的金钥

3 0 | 3 5 | 3 3 5 | 3 2 | 6 1· |
匙，大包干带来天地新。

3 5 | 3 3 5 | 6 5 | 3 5 2 | 3 0 | 3 5 7 6 |
大王庄过去穷得叮当响，现如

5 - | 0 6 5 | 3 5 | 3 2 | 6 1· | 0 6 5 |
今人人脸上笑盈盈。书记

3 5 2 | 3 2 | 7 2 6 | 6 - | 3 5 7 6 | 5 - |
带咱奔小康，（哎）咱农民

5 - | 0 3 5 | 3 5 | 3 2 7 | 6 76 5 | （后略）
跟党一条心。

铜陵大鼓结构与蚌埠大鼓相同，起腔上下句落音分别为“6”和“1”；落腔为上句“2”音下句“1”音；中间则相同。例如：

选自《江南三月好风光》
（陈广歧供谱）

2/4 6 2 6 1 | 1 6 6 | 3 2 3 2 1 | 3 6 1 3 1 | 6 5 3 2 1 |
江南三月好风光，到处是莺歌燕舞新景象，（啊）

2 1 1 6 1 | 6 5 3 | 3 2 1 2 1 | 6 5 3 2 1 | 6 1 3 2 1 |
五谷丰登民安乐，丰衣足食好欢畅。（啊）茅草屋换成了

6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 | 6 6 2 1 | 6 5 3 2 |
大瓦房，宽宽的马路树成行。富民政策结硕果，

2 - | 6 i 2̇ 6 i | i 6 5 3 2 | 1 - | （后略）
（呀） 快马加鞭奔小康。（啊）

位于皖南、沿江的南陵、太湖、安庆等地的大鼓，大多是起、承、转、合式的单曲体，节奏规整，曲调婉转，音域宽，有较强的旋律性，并可随着情绪的变化不断发展旋律。风格细腻、流丽、圆润、抒情，音乐风格与皖北的大鼓迥然不同，是南口的特点。

南陵大鼓唱腔为四句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别为"1、3、3、5"。例如：

选自《沙家浜》
（施文楠记谱）

2/4 （0 · 冬冬 | 冬 冬 冬 | 0 冬 冬 | 0 冬 0 冬 | 0 冬 冬 0 |
0 冬冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 | 0 冬 0 冬 | 0 冬 0 冬） | 0 6 5 |
上场
（61 3 ·）
6 1 · | 0 2 1 2 | 3 5 3 2 | 1 - | 0 2 1 7 |
来 大鼓 一敲木板 响， 各位
6 5 5 | 5 6 3 | 0 6 6 6 5 | 6 5 1 | 1 3 2 3 |
同志听 我唱， 要问（那个）今天唱 什么？
0 2 1 2 | 5 - | 0 6 6 6 5 | 6 5 3 | 0 7 5 |
唱一 段 人民（那个）英雄 郭建
3 · 2 2 7 | 6 6 5 | 5 - | （冬冬 冬 | 0 冬 冬 0） | （后略）
光。

安庆大鼓也是四句结构，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别为"1、5、6、1"。例如：

选自《凤阳人》
（陈广岐供谱）

2/4 （0 扎 | 扎 1 5 5 | 5632 1 1 | 1612 3 3 | 0 2 2 0 |
tr
7 6 | 5 - | 0 56 4 3 | 2 · 1 7 2 |: 1 5 33 |

2 1 6 5 | 0 3 5 1 5 | 1 0 1 0) | 5. 5 5. 6 | i. 2 6 5 |
满 山 杜 鹃

0 5 5 i | 3. 2 1 | 1 (5 6 3 2 | 1 5 1) | 3 5 6 5 3 |
映 红 天， 改 革

2321 4 3 | 2 1 7 6 | 5 (0 4 3 | 2 2 1 7 7 6 | 5. 6 5 5) |
开 放 谱 新 篇。

0 5 3 5 | 2. 3 2 1 | 0 2 7 5 | 6 (0 i i | 6 5 4 3 |
说 一 段 风 阳 人 的 气 魄 大，

2 3 2 1 7 5 | 6 6 6) | 0 5 1 1 1 2 | 3 3 0 4 3 |
把 大 包 干 的 红 旗 （那 个）

3. 5 6 i | 6 5 3 2 | 1 (0 5 6 | 1 5 1) :‖（后略）
扛 在 肩。

太湖大鼓则有四句和两句两种不同结构体制，四句的落音分别为“2、5、6、5”，两句的上句落“2”音下句落“5”音。例如：

选自《农机嫂》
（陈广歧供谱）

2/4 (5 5 6 5 3 | 2 2 3 5 | 5 5 6 5 3 | 2 2 3 1 | 3 3 5 2 3 |

2 1 6 | 6 2 1 6 | 5 6 1 5 | 3 3 5 | 2 1 2 |

3 1 2 3 | 5. 3 | 5. 6 5 3 | 2 5 2 1 | 0 7 6 5 |

1. 2 | 4. 3 | 2 5 2 1 | 6 2 1 6 | 5 5) |

5 5 3 5 | 6 5 3 | 2 3 2 1 2 | 5 5 6 3 5 | 2 - |
五 星 红 旗 迎 风 飘，

(5 65 35 | 2321 2) | 5 3 2 5 | 23 1. | 2 7 5 |
万 紫 千 红 花 枝

5 - | (6. 7 6 5 | 6561 5) | 1 2 3 | 23 1 6 |
俏， 百 花 从 中

5 5 | 6 7 6 | (6. 7 6 5 | 2 7 6) | 6 5 3 5 |
选 一 朵， 唱 一 唱

2 1. | 2 7 | 6 5 | (5 55 5 1 | 6561 5) | （后略）
咱 们 农 机 嫂。

选自《农机嫂》
（陈广岐供谱）

2/4 (5 55 5 5 | 5 5 5 | 5 55 5 3 | 2 1 1 | 6 2 1 6 |

5 5) | 3 1 2 3 | 1 61 5 | 1 1 | 232 0 |
机 耕 路 上 彩 霞 照，

2 1 6 | 5 5 6 | 1. 3 | 2 1 5 | 6 5 |
大 步 走 来 农 机 嫂。

(5 55 5 3 | 2 3 1 | 6 2 1 6 | 5 5) | 3 3 2 |
电 线

2 - | 3 2 1 6 | 0 5 1 | 2 3 232 | 0 3 2 3 |
在 她 头 上 飞， 铁 牛

5. 6 1 | 1 2 5 | 6 5 | 6. 1 2 2 | 0 3 1 |
在 她 身 边 叫。 水 田 如 镜 飞 红

2 3 232 | 0 3 2 3 | 2 3 1 6 | 0 2 1 | 6 5 |
云， 大 嫂 心 里 甜 水 冒。

5 - | 5 5 3 5 | 6 5 3 | 2 3 2 1 2 | 5 6 5 3 5 |

满 面 春 风 回 到 家，

2 - | (5 6 5 3 5 | 2 3 2 1 2) | 2 1 6 | 5 5 6 |

拿 了 一 本

1· 3 | 2 1 5 | 6 5 | 5 - | （后略）

书 就 往 外 跑。

皖北一带大鼓的伴奏仅用大鼓敲击。大鼓直径约三十厘米，高约十五厘米，两面鞔以羊皮。鼓架由四枝竹杆拴系而成，高度视演唱者的身高而定，上部有绳索交叉承托大鼓。击鼓的鼓条为较有弹性的细竹片（或藤条），与鼓面接触的一端略带些弧度向上翘起，鼓条长约四十厘米。大鼓的敲击一般是在讲、唱的间歇处，时间可长可短，有时是洋洋洒洒的一通击奏，有时则仅是一下或数下的点击。大鼓的伴奏起烘托气氛、调节张弛及招徕听众的作用。

皖南、沿江一带的大鼓除击鼓伴奏外，还使用二胡、三弦等乐器。

门歌音乐 门歌在安徽境内流行广泛，以流行于合肥东部地区的门歌最具代表性。门歌曲调始于明初流行的“高低调”（即上句高、下句低），其音乐与皖中一带的民间音乐同为庐剧花腔小戏最初的音乐素材。因伴奏乐器仅是锣鼓，又名锣鼓书。

合肥东部地区的唱腔十分简洁，系单一的曲牌体。由歌头（起板）、上句、下句、歌尾（落板）四句构成。上下句对仗工整，可作多次稍有变化的反复。连续的上下句称连词，传统长篇门歌曲目都是运用连词反复吟唱的。歌头为一上句，加衬腔落“6”音。连词上句落“1”音，下句落“6”音。歌尾为连词最后一个下句的重复，加衬腔落“6”音。门歌既能唱传统长篇，也能唱时新短篇。

肥东门歌起唱前以锣鼓为前奏，然后接唱第一句（歌头）或第一句的前半句，间以锣鼓以承前启后，再从头重复歌头，直接切入连词的下句。段落之间也用锣鼓衔接。歌尾之后，用几槌锣鼓作为全曲的尾声，以使整段唱腔得到圆满、稳定的结束。例如：

歌唱总路线

殷光兰演唱
杜一飞供谱

1 = D

2/4

(歌头)

总路线(呀咳)光万(哎)丈,(哎咳咳哎哎咳哎呀哎咳呀)

(连词)

总路线(那个)光万丈,(嘛)它与太阳比光芒。太阳只(哎)能照四方,它却照亮人心房。照心房(那个)照心房,(是)倍增(个)干劲力量强。太阳能使万物长,它使得国家变富强。变富强(那个)变富强,幸福的日子乐无疆。太阳还有落下时,它的光芒日夜亮。总路线(那个)真辉煌,太阳难以比光芒。

(歌尾)

太阳难以

3 2 6 | 2. 3 5356 | i663 53 2 | 6 - | (冬 冬冬 匡) ‖

比 光（哎） 芒。 （哎 咳咳 哎 呀 哎 咳 呀）

肥东门歌属五声音阶的羽调式，旋法以三度音程的下行跳进为特点，旋律抒情、流畅，如：i 6 5 3、6 5 3 1、3 2 1 6。主旋律与肥东多数民歌及庐剧的〔二凉调〕、〔端公调〕等花腔十分相似。

肥东民歌流布于全县各个乡里，唱词多为演唱者触景生情、“望风采柳”、脱口而出，随意性很强，因而门歌的艺术特色也多随各处演唱者的风格而定。如肥东县南圩和北岗，风格就不同。南部方言接近巢湖语音，腔调细雅。北部接近定远、寿县，腔调厚壮。因地理环境、生活条件不同，形成了两处门歌唱腔风格的差异，但调式与主旋律却是相同的。因为南北两处门歌唱腔形成的时间有先后，致使旋法、色彩有所区别。北部唱腔的腔调属于早期的居多，简略，旋律线多下行，略显单调。南部唱腔往往三度音连续跳进，使曲调起伏有致，意味更浓，给人以丰满圆润之感。从北部与南部两地唱腔的比较，可以窥见肥东门歌由简到繁、由粗及精的发展轨迹。如肥东北部高梁乡女社员冉红翠演唱的《新社会来新事多》：

新社会来新事多

冉红翠演唱
杜一飞供谱

（锣 鼓 略） | 2/4 3 6 | 5 0 | 6 6 | 6 5 | 3. 2 |

新 社 （哪） 会，（呐） （哎

1 - | 5 5 | 6 5 3 | 2 3 2 1 | 6 0 | （锣 鼓 略） |

哎 呀 哎）

‖: i i | 6 i 6 0 | 3 5 3 2 | 1 0 | 2 3 | 5 5 3 |

新 社 会 （哪） 新 事 多， 干 部 下 放
锄 头 当 笔 山 当 纸， 写 满 文 章

2 3 2 1 | 6 0 :‖ i i | 6 i 6 5 | 3 5 3 2 | 1 0 |

到 山 窝。 又 红 又 专 两 全 美，
在 山 坡。

6 5 | 6 5 | 6 5 6 | 5 - | 6 6 | 6 5 |

文 武 双 全 奇 才 （哎） 多。（哪

3. 2 | 1 - | 5 5 | 6 5 3 | 2 3 2 1 | 6 - | (锣鼓略) ‖
哎 呀 哎)

又如肥东南部复兴乡社员姚善言唱的《锣鼓一打把头抬》：

锣鼓一打把头抬

姚善言演唱
杜一飞供谱

(锣鼓略) | 2/4 i 65 6 6 | 6 65 3 | 5 6 3 56 | 2 - |
锣鼓 一打 把头 (呀) 抬，(呀 哎

2 5 6532 | 6 - | (锣鼓略) | 6i56 i656 | i 65 653 |
山 那边 雀 子 山 这边 来，

3212 3 21 | 3 21 6 | 6i56 i 65 | i 65 653 |
山 这边 鲜 花 正 在 开。 蜜 蜂 贪 花 不 飞 去，

2 3 5 23 | 2 1 1 16 | 1 22 5 53 | 5 23 1 6 | 5 65 3 |
山 伯 只 为 祝 英 台，(哪) 兄 弟们 好 玩 才 出 来， 才 出 来。

5. 6 6 35 | 2. 3 | 2 35 6532 | 21 6. | (锣鼓略) ‖
(咳 哎 哎 呀 哎 咳 哎 咳 呀)

肥东门歌的唱词，常常出现一些虚字或衬词，一为传统固有的唱法，歌头伸腔虚字也叫招呼句，以引起听者注意。二是因有些唱词不规整，须用虚字补充，使其对仗工整。如《新社会来新事多》，除去歌头，歌词只有五句，叫“赶五句”，而唱词需六句才够数，故采用“咳哎哎咳呀”之类虚字使唱腔完整统一。

传统的门歌演唱，主唱者左手摇板，右手击鼓，另一人击锣。一人演唱时则兼击锣鼓。演唱者可立可坐。现今的门歌演唱，伴奏已由锣鼓发展到民间管弦乐队。

端鼓音乐　端鼓流行于淮河流域明光市女儿湖、七里湖及江苏洪泽湖水域一带，是民间（多为水上船民家族）祭祀活动的一种演唱形式。圈外人亦称之为“渔鼓”。演唱内容均为传统题材，曲调源于当地的民间小曲。

端鼓唱腔音乐与淮河一带水域的地方语言有直接关系。唱词中来自民间的俚语、虚词、衬字较多，如“那个”、“哎”、“呀”等，演唱者凭行腔的感觉随意加之。端鼓说唱囿于水上渔民生活的封闭性，带有祭祀活动的范围，保留了较古老的艺术形态。

明光话与普通话声调对照表

调类 / 例字 / 调值 / 语种	阴平	阳平	上声	去声
	天 诗	时 平	老 始	共 世
普通话	55	35	214	51
明光话	21	55	213	53

端鼓唱腔系板腔体。除演唱者自己击鼓伴奏外，无管弦乐器跟腔。亦无固定调高，均为演唱者自由定调。唱腔为五声音阶。以上下句结构为基础。女腔上句落“6”音，下句落“5”音。例如：

选自《十里亭》
（宋德书演唱　贾国平　齐炳彤记谱）

2/4 中速
6·6 6 1 | 2 - | 6 0 | 5 - | 2 2 2 |
送 郎 送 到 （哎 嗨 嗨 嗨）

2·1 6 5 | 5 - | 2·2 2 2 | 5 5 2 | 2 1 6 |
三 里 亭， 三 里 亭 上 劝（哎） 亲 人。

2 1 2 | 5 5 | 2 1 6 | 2·1 6 1 | 1 6 5 | 5 - ‖
劝 郎 闲 事 少 要 管， 嫖 赌 场 上 不 要 行。

根据基本腔加以发展，部分重复或整段重复，是端鼓音乐叙述故事的手段之一。例如：

选自《王婆骂鸡》
（宋德书演唱　贾国平　齐炳彤记谱）

2/4
6 6 1 | 2 - | 6 0 | 5 2 2 | 2·1 6 5 |
当 今 的 万 岁 你 要（哇） 偷 我

5 - | 2 2 2 | 2 1 6 | 2 1 2 | 5 5 |
鸡， 我 叫 你 江 山 坐 不 到 底，

2 2 | 2·1 6 1 | 1 6 5 | 5 - | 5 0 |
江 山 坐 不 到（哇） 底。

6·6 6 1 | 2 0 | 6 1 | 2 1 2 | 2·1 6 1 |
正 宫 娘 娘 偷 我 鸡，要 饭 花

6 0 | 5 - | 2 2 | 2·1 6 5 | 5 - |
郎 （哎 嗨 嗨） 不 要 你；

6·6 6 6 | 6 6 1 6 | 1 6 5 | 5 - | 6 6 1 |
武 官 偷 鸡 跑 死 马， 跑 死 马， 文 官 偷

2 0 | 5 5 | 2 0 | 2·1 6 1 | 6 0 |
鸡 坐 牢 底， 坐 牢 底。

5 - | 6·6 6 1 | 2 - | 6 0 | 0 1 2 |
（哎） 七 十 二 行 （哎） 你 听

5 - | 2 - | 2·1 6 5 | 5 - | 0 1 2 | 5 5 3 |
知， （哎） 你 听 知， 庄 户 大 哥 你

2 1 6 | 2 1 2 | 5 2 2 | 2·1 6 1 | 1 6 5 | 5 - ‖
偷 我 鸡， 我 叫 你 种 下 了 小 麦 长 野 荞。

根据基本腔采用换头的手法使曲调增加新的活力，也是端鼓音乐叙述故事的方法。例如：

选自《自来桥东获庙会》
（宋德书演唱 贾国平 齐炳彤记谱）

中速
4/4 3 5 5 5 3 2 7 6 | 3/4 5 3 1 2 | 4/4 5 5 3 2 2 1 |
加 山县 有 个 自 来 桥，

2.1 6 5 5 - | 53 3 2 1 6 | 21 2 5 5 3 |
自来桥，山环水绕将它

2/4 2 3 2 | 2.1 6 5 | 3 2 6 1 | 1 6 5 | 5 - |
抱，将它抱。

4/4 6 6 1 2 - | 6 6 6 1 2 3 2 1 | 2 1 6 1 6 - |
桥南门 倒有一座厂板桥，

5 - 2 2 1 | 2 1 6 5 5 - | 5 5 3 2 1 6 |
（哎 嗨嗨） 朝南小街 好热闹。

2 1 2 5 5 3 | 2 2 2 1 6 | 2.1 6 1 1 6 5 | 5 - （后略）
小街南倒有 一座东获庙，对过戏台造得 好。

男腔上下句一般皆落于“2”音。例如：

选自《书名歌》
（宋德书演唱 贾国平 齐炳彤记谱）

2/4 中速 2 6 | 3 5 3 5 | 5 2 5 3 | 2 2 |
说起书来书有名，（哪）

3 5 3 2 1 2 1 | 6 6 2 6 7 6 | 3 5 3 2 | 2 0 | （后略）
旨了多少圣贤心。

选自《观房》
（宋德书演唱 贾国平 齐炳彤记谱）

2/4 3 5 3 5 | 2 6 | 3 5 3 2.1 | 2 3 5 3 5 |
新人进房亮堂堂，举目

2 2 2 1 2 1 | 3. 5 | 2 2 | （后略）
抬头观四方。

男腔也有上下句皆落“5”音的。例如：

选自《撒帐子》
（宋德书演唱 贾国平 齐炳彤记谱）

中速

2/4 2 2 2 | 35 3 2 | 61 6 65 3 | i i i 5 6 | 2 26 1 16 |
一（呀）撒 荣 华 富 贵 （哎来哎嗨 哟）二 撒 金 玉

5 5 | 2 2 5 5 | 6 1 6 2 | 6 1 6 5 | 5 0 |（后略）
满 堂， 三 撒 三 元 及 第， 及 第 登 科。

劝你今年莫把淮安下

《张强荣打嫁妆·三梦》

宋德书演唱
陈仁华记谱

中速

サ 3555 6 5 3 21 6 12 5·3 2 2 2165 5
林氏（里个）（喂） （哎呀）开 （哎）了（的）口， （吔）

3553 2·1 6 2 12 5·3 2 2 21 6 2 1 6165 5
尊声（吔） 夫（啊） 君 奴 相（欧） 公。（道）

6 1 2 2255 5 6 2 2161 6 5 2 2 2165 5
丈 夫，（啊）劝你今年（的 后） 不 要 淮 安（的）下， （哟）

3 5 3 2 1 6 21 2 5 5 2 2 21 6 21 6 5 -
等到 （哎） 来 年（的）下 淮 楼 城。 （哎）

6 6 61 2·1 6 5 2 2 2165 5 2 2 2 2
今 年（的） 要 把 淮 安（的） 下， （呀）（哭 家 那 地）

5 5 2 1 6 | 21 2 5 5 2 2 21 6 21 6 5 - ‖
正 印 着 为（呀） 奴 家 三 梦。（噢 咙 哎）

端鼓唱腔的节奏凭演唱者自己掌握，字与音的疏密亦由演唱者即兴安排。拍板均无定值，趋同于某些民间演唱形式中的弹性节奏，所标拍号权供参考。

端鼓的演唱，在开场、间奏、收场等处，均以鼓牌子烘托气氛。鼓谱有〔开场〕、〔老三棒〕、〔白鹤亮翅〕三个固定程式。

开 场

贾国平演奏
齐炳彤记谱

中速

2/4 地乙当 地乙当 大 | 当 地 当 当 当 大 | 当 当 当 当 当 | 当 地 当 当 当 当 |

当 当 当 | 当 地 当 当 当 大 | 当 当 当 当 当 | 当 当当 当当当(3) |

当当当当 当.地当当 | 当.地当当 当当 | 当 当当 当大 | 当大 当大 |

当大 当大 | 当 大大 当大 | 当.地当当 当大 | 当.地当当 当 |

当当当 当当当 | 当.地当当 当.地当当 | 当.地当当 当当 | 当 当当 当大 |

当大 当大 | 当.地当当 当大 | 当当 当大 | 当.地当当 当大 |

当 当当 当 | 当 当当 当当 当 | 当.地当当 当当当当 | 当当当当 当当当当 |

当当 当当当 | 当大 当大 | 当大 当大 | 当.地当当 当大 |

当当 当大 | 当.地当当 当 | 当 当当 当当 当 | 当当当当 当.地当当 |

当.地当当 当当 | 乙大 乙大 | 当 0 ‖

老 三 棒

（女腔伴奏）

贾国平演奏
齐炳彤记谱

中速

2/4 地乙当 地乙当 | 地乙当当 当当 | 当 0 | 当.地当当 当.地当当 | 当.地当当 当 |

当 地地 当当 当 | 当当当当 当地地当 | 当地地当 当当 | 当地地当 当 ‖

白 鹤 亮 翅

（男腔伴奏）

贾国平演奏
齐炳彤记谱

2/4 中速 乙当 乙当 | 乙当. 当 当当 | 当 0 | 当. 地当当 当. 地当当 |

当地当地 当 | 当 地地 当地 当 | 地当地当 当地地当 | 当地地当 当当 |

当地地当 当 | 当 乙当 | 乙当. 地地地 当 | 当地当地 当地当地 |

当. 地当当 当当 | 当当当 当 | 当当当 当当当 | 当当当当 当. 地当当 | 当. 地当当 当当 |

当当当当 当 | 当 当 当（3） | 当. 地当当 当大 | 当. 地当当 当 | 当. 地当当 当 |

当 当地 地当 当 | 当当当当 当. 地当当 | 当. 地当当 当当 | 当当当当 当 ‖

锣鼓字谱说明：

当　　鼓条重击鼓堂中。

地　　鼓条轻击鼓堂。

乙　　鼓条轻击鼓堂边。

大　　鼓条轻击鼓边沿。

鼓谱节奏不复杂，多为一板一眼，即兴演奏时偶有一板二眼穿插其间。鼓牌中多有变化，待要收住时，最后四小节（有时为五小节）多为 X XX XX X | X·XXX XXXX | XXXX X X | XX X X | 节奏型。

鼓、鼓条的制做与演奏方法：

鼓，艺人称“端子”，分上、下两个部分：上半部分为鼓面，由一厘米左右宽的铁条圈

成三十厘米直径的鼓圈，其上紧绷羊皮。下半部分为鼓把，由一条一厘米直径的铁管做成。上端开口处用以插鼓面，距开口处二十厘米的下端，将铁管分叉铸打成一个直径十五厘米的铁圈，圈上串有六个直径三厘米的小铁环。每两个小铁环之间又夹缀一只直径三厘米（如铜钱大小）的薄铁片。击鼓用的鼓条用粗约四毫米、长约五十厘米的弯竹条做成（见图）。演奏时，左手拇指在上，掌心向内握住鼓把，鼓面朝胸，离胸约三十厘米。右手持鼓条，活动中指及手腕击鼓。



凤阳花鼓音乐　凤阳花鼓又名“双条鼓”、“花鼓小锣”，是在明代当地秧歌的基础上发展而成的，流行于凤阳燃灯寺一带。在长期流行过程中，艺人们将平时所熟悉的曲调加以利用，并吸收了江苏等外地的民歌以丰富演唱的内容。曲调有〔凤阳花鼓〕、〔凤阳歌〕、〔王三姐赶集〕、〔杨姑娘上吊〕、〔十条毛巾〕等百余首。

凤阳花鼓的演唱内容多为当地的风土人情、爱情故事。其唱腔，唱词与当地方言密切相关，唱词中的虚词、衬字、俚语如“来个”、“那个”、“那么”、“你就”等随处可见。凤阳方言与普通话的声调对照如下：

调　　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
普　通　话	˥55	˧˥35	˨˩˦214	˥˩51
凤阳方言话	˨˩21	˥55	˨˩˧213	˥˧53
例　　字	天　诗	平　时	老　始	共　世

凤阳花鼓的唱腔结构属曲牌体。常常是一个曲牌单独演唱，或以一个曲牌为主，附加另一个小曲牌。曲调名称随内容而定。

〔凤阳歌〕，每段唱词共八句，分两节。词格为六、七、七、七；七、七、七、七。唱腔为一板三眼，也分为两节，分别各为四句，之间插有三小节短过门。前四句唱腔的落音为：“3、3、2、$\underset{\cdot}{6}$”，后四句落音为：“5、2、2、2”。节奏工整，适于作悲苦性的叙述。前后两部分音乐上的对比性较强。例如：

凤阳歌

1 = F 4/4

凤阳民歌

中速 稍慢

说凤阳 道凤阳，凤阳本是个好地方，
说凤阳 道凤阳，凤阳年年遭灾殃，
说凤阳 道凤阳，凤阳百姓苦难当，

自从出了个朱皇帝，十年倒有九年荒。
三年水淹三年旱，三年蝗虫闹饥荒。
捐税多租子重，官府逼人似虎狼。

大户人家卖骡马，小户人家卖儿郎，
多少人家缺衣衫，多少人家断炊粮，
哪天能过太平年，哪日能找爹和娘，

侬*家没有儿郎卖，身背花鼓走四方。
侬家为了求生路，天南海北去逃荒。
侬家走遍千万里，到处饥寒到处荒。

渐慢

* 侬：疑为“奴”字。

〔凤阳花鼓〕，唱词基本句式为六、七、七、七四句式，可增字。唱腔为四句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。结束部分有七小节修饰性的虚词衬腔，很有特点。四句唱腔的落音为“5、1、5、1”，衬腔落音均为“1”。〔凤阳花鼓〕的唱腔旋律平稳、工整但不呆板，显得较为活跃，适于作比较活泼的陈述，甚至可以作一些诙谐的调侃。结尾的衬腔无实际的内容。是为配合锣鼓制造气氛，以免单调。例如：

凤 阳 花 鼓

1 = F $\frac{4}{4}$ 凤阳民歌

中速

(5555 1 0 5555 1 0 | 5 1 5 1 1 6 1 | 1 1 1 6 1 -) |

|: 5 3 2 3 5 - | 3 5 6 i 5 - | 5 5 i 6 5 3 |

你 打 鼓 我 打 锣， 手 拿 着 锣 鼓
穷 人 命 真 正 苦， 穷 媳 妇 嫁 了 个
穷 人 命 真 正 薄， 穷 丈 夫 讨 了 个

2 5 3 2 1 - | 1 1 6 5 5 3 | 2 1 2 3 5 - |

来 唱 歌， 别 的 歌 儿 咱 也 不 去 唱，
苦 丈 夫， 有 钱 的 丈 夫 做 官 又 坐 府，
苦 老 婆， 有 钱 的 老 婆 高 楼 上 坐，

5 5 i 6 5 3 | 2 5 3 2 1 - | 5 5 32 1 2 3 5 |

单 单 唱 支 凤 阳 歌， 凤 阳 歌。（呀
穷 人 的 丈 夫 只 能 打 花 鼓， 打 花 鼓。（呀
穷 人 的 老 婆 只 能 打 小 锣， 打 小 锣。（呀

2 1 6 2 1 - | 5.6 3 2 1 6 1 | 5.6 3 2 1 6 1 |

衣 哟 哎 咳 哟 得儿 隆 冬 飘 一 飘 得儿 隆 冬 飘 一 飘

5 1 0 5 1 0 | 5 1 5 1 1 6 1 | [1.2.] 1 1 1 6 1 - |

得儿 飘 得儿 飘 得儿飘 得儿飘 又 得儿 飘 飘 飘 又 一 飘）

(5 32 12 35 | 21 62 1 -):‖ [3. 11 16 1 - | 1 (5555 10 0) ‖

飘飘 又一 飘)

〔王三姐赶集〕，唱词基本句式为七、七、五三句式，可增字。唱腔为三字体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。三句的落音为："1、7̣、5̣"。其腔字多腔少，适宜叙述。例如：

王三姐赶集

1＝D $\frac{2}{4}$

欧家林演唱
夏玉润记谱

‖: 0 2#1 2 | 35 32 56̣ | 53232 1 (6̣) | 5̣3̣5̣6̣ 12 |

王三姐 年来(我就)二十 一，(呀) 手提包袱
大布 鞋子(我就)小紧 口，(呀) 里面三新
上集 倒卖(我就)两元 五，(呀) 大姐来买
要穿 你就穿上试试 看，(呀) 穿不上就放在
不嫌 妹妹(我就)针线 差，(呀) 扯点布来
家住 山后(我就)庄子 西，(呀) 说个婆家
公婆 是个(我就)老封 建，(呀) 丈夫生产
劳动 生产(我就)带头 干，(呀) 学习文化

3523 5 7̣7̣ | 6̣7̣ 5̣6̣ 25 | 7̣ 6̣7̣6̣ 5 |)0(:‖

要去赶集，(呀哈)带卖(那个)鞋袜子。(呀哈啊)(白)大姐，你卖的什么鞋？
都是洋布的，(呀哈)管穿(那个)管看的。(呀哈啊) 大姐，你卖多少钱一双？
不要讲价，(呀哈)小妹妹(那个)不亏你。(呀哈啊) 大姐，我可能穿上瞧瞧？
包裹里，(呀哈)小妹妹也不生气。(呀哈啊) 大姐，我穿不上，可能请你帮我做一双？
做一双，(呀哈)小妹妹(那个)来帮忙。(呀哈啊) 那就费你心了。咦，大姐，你家住在哪里？
第三区，(呀哈)小妹妹也不同意去。(呀哈啊) 那你还有意见吧？
不积极，(呀哈)小妹妹也不同意去。(呀哈啊) 那你想找啥样的呢？
能努力，(呀哈)小妹妹(那个)跟他去。(呀哈啊)

单曲体的曲调常用于短篇演唱的内容。在长篇叙事性故事的演唱中，一般是在基本曲调上加以处理，如《嫌贫爱富》，唱词为七言四句式共二十四段。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。四句的落音是："5、1、2、1"。曲调重复使用时，唱腔的句长（小节数）不变，旋律的骨干基本不变，落音也基本不变。但是，随着唱词疏密的变动，旋律亦随之调整；

有时唱腔的旋法有上下三四度的变化；有时则根据需要改变下句的落音；甚至增加一对上下句，使该段能够容纳六句的唱词。例如：

嫌 贫 爱 富

1＝A $\frac{2}{4}$

♩＝66

胡新兰演唱
夏玉润　吴长俊　周其芳记谱

5 5 5 6 | 1̇665 5 | 6 6 5 3 3 | 2321 1 | 1 12 3 35 |
太阳一出 照山 窝， 照得山东(你) 有一 家， 山东 有个
大姐就叫 王大 英， 二女就叫 王二 英， 头数她三姐

5 32 2 | 5 53 3522 | 2321 1̇ :‖ 5 5 6 6 | 1̇665 5 |
老员 外， 一娘 所生(她) 姊妹 仨。 八月十五 老娘 寿，
年纪 小， 外送 花名叫 王三 春。

6666 53 | 2321 6 | 1 12 1 23 | 5332 2 | 6532 1233 |
三个家的 女婿 也都回 门。 大女婿 有钱 轿子里头 坐， 二女婿 有钱

5321 6 | 1 12 1233 | 5332 2 | 5332 1233 | 5321 1̇ ‖
轿子里头 行， 就数他 三 女婿 穷得 很， 手拉着 毛驴子 路上 行。

长篇叙事性的演唱也有加入新旋律因素的，《杨姑娘上吊》共有一百三十一段唱词，第一至七段所用曲调与《嫌贫爱富》略同。唱词为七言四句式。唱腔为四句体，四句落音为“5、1、2、1”。例如：

杨 姑 娘 上 吊

1＝A $\frac{2}{4}$

♩＝76

邵新兰　彭文彩演唱
夏玉润　吴长俊　周其芳记谱

5 5 6 6 | 1̇665 5 | 6 66 5 33 | 2321 1(6) |
太阳一出 黄又 黄， 照到了 东庄子 小张 郎，
小张郎， 杨姑 娘， 二下 你(来)好 配成 双，
又要猪头 比山 大， 又要 酒瓶 似海 深，
南京城里 抬大 轿， 北京 城里头 要裁 缝，
又要他猪 又要他 羊， 个个 都要他 花几 两，
八月十五 打通 行， 九月 重阳 要带 人，
服侍他公公 也还 好， 服侍他 婆婆 这么伤 心，

1 12 3 35 | 5 32 2 | 5 53 3522 | 2321 1 ‖

照到 东庄 小张 郎，照到 西 庄子 杨 姑 娘。
头一个 媒人 也未说 好，第二个 媒 人 说 成 了。
南京 城里头 要喇 叭，北京 城 里 买 花 灯。
宫粉 胭脂 苏州 买，簪花 首 饰 扬 州 城。
这些 东西 来要 齐，花红 小 轿 娶 过 门。
整整 过了 三年 整，服侍他 公 婆 两 个 人。
一天 要挨 三顿 打，三天 要 挨 九 遍 整。

从第八段开始，启用另一种曲调，实际内容仅两句，但加上衬词句子已拉长。除去衬词，仍为七字句。落音为：“6、5”。调高则提高了四度。例如：

杨姑娘上吊（二）

转1＝D（前调1＝后调5）

#1 22 5 33 | 1 22 5 33 | 1 3 2·1 | 2 16 6 |
胳膊 打 得（个） 血 爪子 样，（那么）（亲 娘 哎 哎 哟）

2·2 666 | 2·2 1 6 | 6765 5 6 | 6765 5 | （后略）
罗裙 打 得（小） 满 天 飞。（哟）（妈 妈 来 妈 妈 哟）

其中一些段落尾部四小节也有变化，即将第二曲调的下句改唱为：

2122 5 6 | 2 2 1 2 | 2 21 2 #1 |
还不上规 矩。 四十 大棍 朝下 排。（啊）

原来的落音“5”改为由“2”下滑至“#1”，通过唱腔落在不稳定音上深刻表现人物痛不欲生的思想情感。

第二曲调均以“#1”音出现在唱腔旋律之首，下例〔送郎〕也是如此：

送　郎

1＝D $\frac{2}{4}$

王夕英　邓青兰演唱
夏玉润　吴长俊　周其芳记谱

♩＝80

#1 2 5 5 | #1 2 5 32 | 2 3 2 ♮1 | 1 66 6 |
濛濛 小雨 东 北 风，（那么 呀）少年 子 姐（哟） 家，

乖姐姐引郎（哎哟哎哟）花园子（一个）中。（啊）

“2”音下方的“#1”在一曲调中的回旋使用，是凤阳花鼓唱腔的一大特点。这类小二度的下滑音，通过节奏或快或慢的处理，既能表现悲伤的感情，又能表现欢乐的情绪，颇为新鲜。

凤阳花鼓唱腔属五声音阶，多为徵、宫、羽、商调式，也有少量的角调式。例如：

卖杂货

1＝D $\frac{2}{4}$

魏郑氏演唱
夏玉润　吴长俊记谱

♩＝50

一（呀）离家乡五六载，（呀）飘飘（你）过海，飘飘（你）过海，

卖杂货（呀）大陆生意做，（衣呀呀得外）大陆生意做。（哎）

在唱腔调性的发展中，有同宫系统的调式转换。例如：

二姑娘倒贴

1＝D $\frac{2}{4}$

王夕英　邓青兰演唱
夏玉润　吴长俊　周其芳记谱

♩＝96

姐（呀）在（呀）房（啊）里头（喂）

哭上（得儿）涕上涕，（哟啊）

一（呀）把（你个）拉（呀）着我的郎子，（衣哟啊）

1 16 5 1 | 6 1 3 23 | 5·6 5 32 | 1 – | 332 1 3 |
坐将 下来 有话 告诉 你，（哟 啊） 小奴家 有情

2 1 2 6 | 1 16 5 1 | 6 1 3 23 | 5 6 5 32 | 1 – ‖
人子（来） 坐将 下来 有话 告诉 你。（哟 啊）

上例由徵调式转入宫调式结束。此外，近关系转调的手法也常用：

打 菜 苔

1＝F $\frac{2}{4}$

徐树兰演唱
夏玉润 吴长俊 周其芳记谱

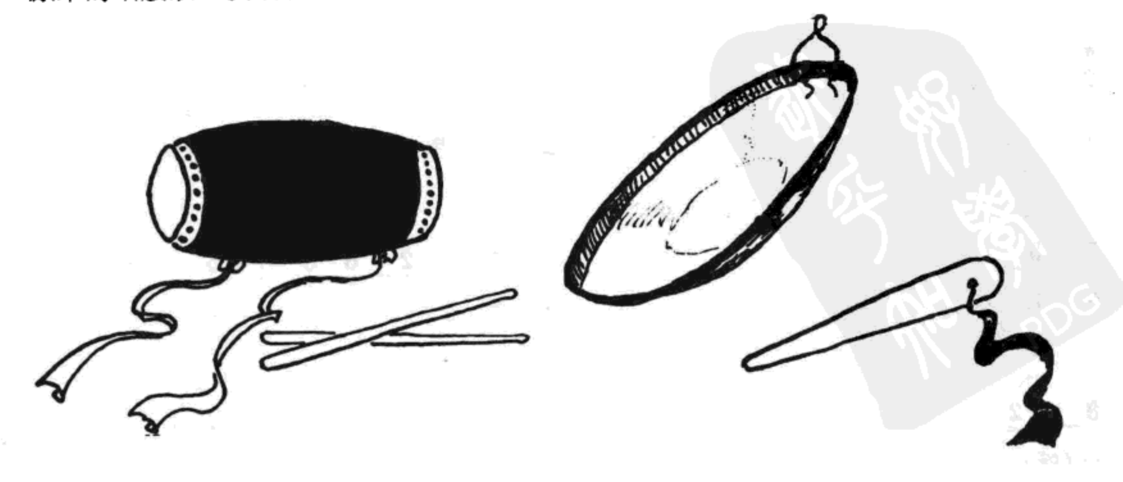
♩＝84

i 5 6 66 | i 5 6 66 | 56 i 2 6552 | i i6 5 02 |
姐（呀）在（你个） 南（哪）国（你么） 打（了也是）打 菜 苔，（呀 你）

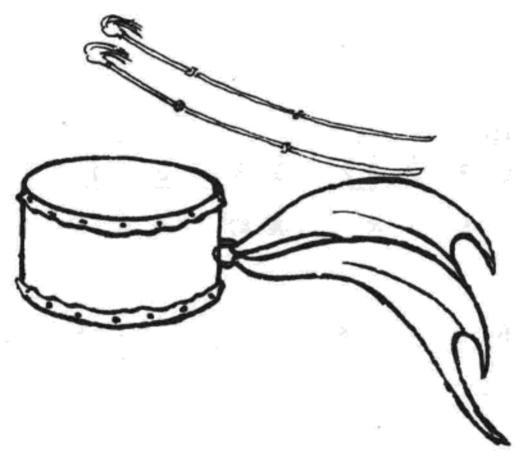
4445 6 66 | i i65 5 42 | 4446 5 44 | 5421 1 |
金（了）银（就）花 开（呐） 四季花 开， 擦它一块 碴巴子 来，（哟）

6 64 5 42 | 4446 5 44 | 5421 i ‖
（一 呀 哟）那就 擦它一块 碴巴子 来。（哟）

早期凤阳花鼓的演唱，段落之间敲锣击鼓，无丝弦伴奏。后演变出一种双条鼓代替了原来的细腰鼓。演唱者左手执小鼓，右手执一双鼓楗击鼓。（伴奏乐器附图）五十年代中，



文艺工作者把以往用作乞讨的双条鼓演唱形式赋予了新的内容，除表演唱（如《双条鼓儿敲起来》、《欢送大姐上北京》等）外，更多的是载歌载舞的形式。



端公调音乐　端公调音乐属曲牌体。用韵较宽，平仄不严，口语化比较突出，适于叙事。唱腔旋律与语言结合较紧，旋律性不强，吟诵性非常明显，音调几乎是语言四声的稍加夸张。节奏规整，字多腔少，一般无拖腔。唱腔基本是上下句的反复。主要的唱腔有〔平腔〕、〔挑腔〕，此外还有〔高腔〕、〔垛句〕等。

〔平腔〕，唱词为七言上下句式，可增字。唱腔为上下句体，上句落“3”音，下句落“5”音。旋律较平稳，音域不超过六度，长于叙事。唱腔旋律在调式主音的上四度和下方小三度之间进行，只使用“5、3、6、1”四个音。口语化倾向较强。例如：

选自《城隍庙》
（马洪流演唱　汤兆麟记谱）

【平腔】
2/4 353 55 | i6 53 | 0 ii ii | 353 55 | 5（锣鼓略，以下略去十七小节）|
凤阳府管辖怀远县，东西二面两座山。

0 05 | 353 656 | i6 53 | 0 ii iii | 353 55 |
还有那一道通京城，当今皇上的运粮船。

5（锣鼓略去十小节）03 | 55 65 | i i6 53 | ii i6i | 35 5（冬 |
东山上有座禹王庙，西山又有那启王宫。

锣鼓略去二十四小节）05 | 65 65 | i3 53 | 656 i6i | 35 5 |（下略）
凤凰（呀）池里出玉璧，卞和洞里出神仙。

〔挑腔〕，其音域较〔平腔〕高，且从高音逐渐下行到主音“6”上。〔挑腔〕的起句一般比〔平腔〕正常起句音高出八度，从而打破了〔平腔〕的平铺直叙。〔挑腔〕亦只是上、下句反复，上句落“i”音（有时下滑至“6”音），下句落“6”音。例如：

选自《城隍庙》
（马洪流演唱　汤兆麟记谱）

【挑腔】
0 3 2 32 | 3 32 3 61 | 1 - | 0 6 1 6 | 1 16 5 65 |
有 一弯 通到 亳州 城， 有 一弯 通到那 正阳

6（冬 冬. 冬 | 略十二小节 | 冬冬） 0 3 | 3 32 3 3 | 23 1 |
关。 淮 河弯 三道 不为 景，

6 16 1 16 | 5 65 6（冬 | 略二十三小节 | 冬冬） 0 3 | 3 32 3 |
还有那 庙宇 六十 三。 三 皇 庙

6 6. 1 6 | 1 1 6 1. | 5 6 6（冬 | 略十二小节）|
白 乳 泉， 大 寺 不 远 紧 相 连。

〔挑腔〕与〔平腔〕交互运用，形成了羽、徵调式的交替，增加了叙事性唱腔的色彩，使本来较为简单的单曲体结构显得富于变化，更为丰满。例如：

选自《城隍庙》
（汤兆麟记谱）

【平腔】
3/4 0 1 35 5 | 2/4 65 6 5 3 | 3 3. 35 3 | 3 5 5（冬 | 冬 冬 |
怀 远 县 两 座 山， 一道 淮 河 三道 湾。

【挑腔】
冬冬 冬. 冬 | 3/4 冬冬） 0 3 3 2 | 2/4 3 32 3 61 | 1. 6 | 0 6 1 6 |
一 道（那） 通到那 亳州 城， 有 一道

1 16 5 65 | 6（冬 冬. 冬 | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬冬 冬 | 冬冬 冬. 冬 |
通到那 正阳 关。

【平腔】
冬冬） 0 5 | 35 3 65 6 | 1 6 5 3 | 0 1 1 6 | 1 16 3 5 |
还 有 那 一道 通京 城， 当 今 皇上的 运粮

5（冬 冬 | 冬. 冬 冬冬冬冬 | 冬冬 0 冬 | 冬冬 冬. 冬 |
船。

【挑腔】
3/4 冬冬）0 3 3 2 | 3 3 2 3 1 | 2/4 6 1 6 1 1 6 | 5 6 5 6 |（后略）
淮 河 三 道 不为 景， 还 有 庙 宇 六 十 三。

〔高腔〕起始音区较高，且有长音出现，称为〔高腔〕。〔高腔〕用于长、短篇曲目的开头，一般只用一次。〔高腔〕的上句落于“6”音，下句落于“1”音。

端公调的唱腔，除开头使用一次〔高腔〕，其余均为〔挑腔〕与〔平腔〕的结合。一般是一句〔挑腔〕之后接一句〔平腔〕，或接两句〔平腔〕。〔挑腔〕与〔平腔〕交替使用，最后用〔平腔〕以渐慢的速度加强稳定感和结束感。例如：

城隍会

2/4

马洪流演唱
汤兆麟记谱

【高腔】
（冬 尺冬冬冬 | 尺冬冬 冬 | 冬冬 冬. 冬 | 冬冬 0）| 3 3. |
大 清

6 5. | 5 3 2 1 | 1 6. | 0 3 5 5 | 3 5 2 2 |
一 统 镇（哪）江 山， 天 下 的 省 城（小）

3 2 3 2 1 | 1.（冬 冬. 冬 | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬 冬 | 冬冬 冬. 冬 |
二（哟）十（的） 三。

（转前6＝后3）【平腔】
冬冬 0）| 3 5 3 5 5 | 1 6 5 3 | 0 1 1 1 1 | 3 5 3 5 5 |
凤 阳府 管 辖 怀 远 县， 东西 二 面 两 座 山。

5（冬 冬 | 冬 冬冬 | 冬. 冬 冬冬）| 3/4 0 1 3 5 5 | 2/4 6 5 6 5 3 |
怀 远 县 两 座 山，

3 3 353 | 3 5 5(冬 | 冬 冬 | 冬冬 冬.冬 | 3/4 冬冬) 【挑腔】0 3 2 32 |

一道淮河三道弯。一弯（哪）

2/4 3 32 3 61 | 1 6 | 0 6 1 6 | 1 16 5 65 | 6(冬 冬.冬 |

通到那亳州市，有一弯通到那正阳关。

冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬.冬冬 冬冬 | 冬冬 冬.冬 | 冬冬) 【平腔】0 5 | 353 656 |

还有那一弯

1 6 5 3 | 0 11 1 11 | 353 5 5 | 5(冬 冬 | 冬.冬 冬冬冬冬 |

通京城，当今皇上的运粮船。

冬冬 0 冬 | 冬冬 冬.冬 | 冬冬) 【挑腔】0 3 | 3 32 3 3 | 23 1 |

淮河弯三道不为景，

6 16 1 16 | 5 65 6(冬 | 冬.冬 冬 | 冬冬 冬冬冬 | 冬冬) 【平腔】0 3 |

还有那庙宇六十三。东

5 5 6 5 | 1 16 5 3 | 1 1 1 61 | 3 5 5(冬 | 冬 冬 |

山上有座禹王庙，西山又有那启王宫。

冬冬 冬.冬 | 冬冬) 0 1 | 3 5 6 5 | 1 6 5 3 | 0 1 1 1 |

半山（哪）坡里鲧王殿，歇马厅

3533 3 5 | 3/4 5(冬 冬 冬 | 2/4 冬冬 冬.冬 | 冬冬) 0 3 | 3 32 1 |

相对着文笔峰。上下洪

656 5 3 | 1 16 1 61 | 3 56 5(冬 | 冬 冬 | 冬冬 冬冬冬 |

闹哄哄，紧对着河西东狱宫。

【挑腔】

冬冬) 0 3 | 3 32 3 | 6 6. i 6 | i i 6 i. | 5 6 6(冬 |

三 皇 庙、白 乳 泉, 大 寺 不 远 紧 相 连。

冬 冬 | 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬冬冬 | 冬冬) 【平腔】0 5 | 6 5 6 5 | i 3 5 3 |

凤 凰(呀)池 里 出 玉 璧,

6 56 i 6i | 稍慢 3 5 5 (冬 | 冬. 冬 冬冬 | rit 冬 冬冬 | 冬冬冬 冬 | 冬 0) ‖

卞 和 洞 里 出 神 仙。

端公腔尚未形成固定规律、有章可循的程式性唱腔，在唱法上随意性很强。有的艺人演唱开头不使用〔高腔〕，有的艺人唱〔平腔〕不是徵调式而是羽调式，类似〔挑腔〕。例如：

选自《王汉喜借年》
（陆培德演唱　汤兆麟记谱）

0 2 2 2 | 6 i 6 3 2 | i - | 0 2 2 6 | i i 6 5 |

三 年(小) 出 了 个 蹊 跷 事， 不 问 它 九 九 八 十

6(冬 冬. 冬 | 冬冬 冬. 冬 | 冬冬 冬) | 0 6 i 6 | i 6 5 |

一。 八 十 岁 老 者(呀)

i 6 5 | 5 3. | 0 2 2 6 | 2 6i 6 | i 6 5 5 |

没 见 过， 这 一 桩 事 情 (喽) 真(哪) 出

6 (冬 冬. 冬 | 冬冬 冬. 冬 | 冬冬 冬) | (后略)

奇。

在演唱中，艺人常常为了避免平铺直叙的单调，在演唱时采用移宫犯调、转调手法丰富端公腔的表现力。并创造了四句结构的〔垛句〕的唱法，四句的落音分别为：“3、3、i（或6）、6”。例如：

选自《王汉喜借年》
（陆培德演唱　汤兆麟记谱）

大　清（哪）

一统（哟）　镇（哪）华　　裔，　　　道　光（哪）千　岁　　登（那）小

基。　　　　　　　　道　光（小）元　年（哪）

长（子）大（的）水，（呀）　　遍　地（小）使　船（小）去（呀）捞（的）鱼。

二　连　湾　的（小）　海　真　弟，　不　紧　就

先（生）命　归　西。　　　　　　　　　　　三　年（小）

出　了　个　蹊　跷　事，　　不　问　它　九　九　八　十　一。

八　十　岁　老　者（呀）没　见　过，

这　一　桩　事　情　（喽）　真（哪）出　　奇。

冬冬 冬) | 0 2 2 1 | 2 1 2 2 1 | 1 6 5 4 | 3/4 24 2 0 1 6 1 |

有一个 没过 门 的(个) 小(呀) 大 姐,(呀) 陪(子)她

2/4 61 6 1 1 | 6 1 5 6 | 1 1 6 54 | 4(冬 冬. 冬 | 冬冬 冬 |

没 过 门 的 新 女 婿, 求(喽) 救 济。

0 冬 冬 | 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬) | 3/4 0 2 2 1 2 1 | 2/4 2. 6 1 6 |

后 来 的 事 情 咱 不 表,(哇)

0 6 1 1 | 3/8 61 6 5 | 2/4 5 6 6(冬 | 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬) |

俺 表 表 她的 家 乡 住 哪 里。

1 1 1 1 | 1 6 5 | 5 6 3 | 1 1 6 1 | 1 61 1 1 |

山 东 里 头 有 一 个 云 城 县, 离 城 十 里 还 有 一 个

1 1 6 56 | 6. (冬 | 冬 0 冬 | 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬冬 |

李(呀) 官 集。

3/4 冬) 1 1 1 | 1 6 5 | 5 6 3 | 3/4 1 11 6 2 1. 1 | 2/4 6 1 1. 6 |

李 官 集 有 一 个 李 员 外, 结 发的 妻 子(就)她 本 姓(就)

【垛句】

6.(冬 冬. 冬 | 3/4 冬冬 冬冬 冬) | 2/4 1 1 | 1 6 | 5 6 3 |

许。 一 母 所 生 生 两 个,

1 1 3 5 | 35 2 3 | 3/4 5 61 16 5 3 | 2/4 1 6 5 33 | 5 6 1 2 |

所 生 一 儿, 一个 闺 女, 闺 女 的(哟) 名 字 就 叫个 小 爱(的)

稍慢 原速

1 1 6 | 5/8 5 6 2 1 1 | 2/4 6 1 6 | 5 6 (冬 | 冬. 冬 冬冬 |

姐,(呀) 聪 明 灵 俐(就) 数 第(呀) 一。

（哎）不提爱姐成人的大，（喽）再讲讲

公子叫王汉（喽）喜。

【垛句】

王汉喜确的多存志，定亲先生把亲提，

说媒的多说个二（喽）人（的）成，（哪）小爱姐

嫁给王汉喜。

就起二家把亲见，

这都是门当户对（哟）的。

小爱姐（哟）这边个

入过就作福（的呀）贵，（呀）王汉喜入过那

士进（哪）的。

0 2̇ 2̇ i̇ | i̇ i̇ 6 i̇ | 6 5 6 | 3/4 i̇ 2̇ i̇ i̇ 6 | 2/4 6 6 i̇ i̇ |

有 一 年 正 月 十 五 五 火 起， 上 牛 火（呀） 它 三 场 火

6 i̇ i̇ | 6 i̇. 6 | 5 6 （冬 | 冬. 冬 | 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬） |

烧 到（小） 十 月 （就） 一。

3/4 i̇ i̇ 2̇ i̇ | 2/4 6 5 | 5 56 3 | i̇ 35 3 5 | 3 22 3 |

（啊）路 东 里 烧 了 路 西里 盖， 路 西它 烧 了 路 东来 续。

i̇ 35 3 | 3 5 3 3 | 5 6 2̇ | i̇ i̇ 66 | i̇ i̇ i̇ | 2̇6 i̇ i̇ |

半 晌 的 加 在（的 个） 火 焚 的 匠，（哪 哎呀） 好 骡 马 卖 于 了

2̇ 6 5. 5 | 6 （冬 | 3/4 冬. 冬 冬 | 2/4 冬. 冬 冬冬 | 冬冬 冬） | （后略）

人 家（的 哟） 骑。

传统的端公腔演唱没有乐器伴奏，仅以鼓点作为过门。演唱者左手持狗皮鼓，右手持鼓条，除敲击散点之外，每句最后（即在唱前）必定击出具有自身特色的鼓点“冬 冬 冬. 冬 | 冬 冬”或“冬. 冬 冬 冬 | 冬 冬 冬 |”。狗皮鼓把上装有金属环，敲击时带有清脆的响环声，增添了鼓点的音色和节奏感。

围鼓高腔音乐 围鼓高腔的音乐属青阳腔系。其声腔的传入有两个途径，分两个阶段，因而风格也有差异。

围鼓高腔艺人，均以岳西方言演唱，岳西方言属北方语系江淮次方言（或称下江官话）。岳西县内有三个小语片，高腔主要流行区的天堂语片方言字调有六声。其语音调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	入声
调型	低降调	平升调	降升调	平降调	低平调	低降升调
岳西方言（天堂语）调值	21	335	214	441	22	212
例字	风	尘	扰	半	慢	木

安庆地区在明代就流行青阳腔。明末清初潜（山）北地区（今属岳西县）的柳坂、五河等地就有高腔爱好者。至清中期，此地的文人学子从安庆、石牌一带传回围鼓高腔，在文友之间组班演唱自娱。曲目以《大赐福》、《庆寿》、《送子》等喜曲为主，也唱少量"弋腔"历史剧或明传奇的单折。曲牌较完整，曲调古朴粗犷，气氛喧闹，以末、净、正旦的唱腔为主，风格与今怀宁、太湖等地的高腔近似，例如：

浪淘金

（《大赐福》天官［末］唱腔）

闻士林演唱
沈 执记谱

2/4 （过门略） | 6 6 5 5 | 6. 5 3 3 | 3 5 6 | i - |
(唱)乐 淘淘 (帮)意 畅

6 - | 6 6 5 6 | 5.65 3 | 3. （过门） | 3. 5 3.232 |
怀， (唱)喜 滋 滋

1. 3 2 | 2 3 1 2 | 3. 5 | 3. 2 1. 2 | 121 0 1 |
(帮)心 (呐) 畅 快，(呃)

サ 6 5 6 - （过门略） 5 | 2/4 5 3 6. 5 | 5 6i 653 |
(唱)笑 盈 盈 (你)(帮)百 福 骈

（或：6 5 3 5 | 65 3. ）
サ 6 5 - 3 - （过门略） | 2/4 6. 5 3565 | 32 3. |
臻， (唱)闹 喈 喈

3 35 1 2 | 3. 5 3532 | 1. 65 | サ 1. 2 6 - （过门略） ‖
天 官 赐 福 来。

清光绪初期，江西一职业艺人传授了当时流行的高腔，形成了登台演出（化妆表演脚色）的高腔班。艺人同时也均从事围鼓演唱，所唱曲目以《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵》等明代传奇剧目为主，曲调流丽细腻、柔媚委婉，多花哨行腔，与今九江高腔的"高调曲牌"近似。以生、旦行唱腔为主体，曲词中"滚调"、"畅滚"较突出。例如：

三 十 六 板*

（《拜月记·拜月》王瑞兰［小旦］蒋瑞兰［贴旦］唱腔）　　蒋宇成　蒋希普演唱
徐志远记谱

2/4 3·2 3253 | 2 3 #1 2 | 2 16 2 26 | 1·2 126 | 6 3 32 |
(王、蒋)请 转 身 来 受奴家 一 礼， 这便

3·5 3 2 | #1·3 232 | 2 3 7 2 | 3· 6 | 6· 353 |
才 是

2 0 3 6 | 3 2 1 6 | 2·3 232 | 0353 2 | 2 1216 |

1·2 3532 | 1 3 2 16 | 1 6 53 | 2·3 232 | 0353 2 |
到 如 今，

2 1216 | 1·2 3532 | 1 3 2 16 | 1 6 0 53 | 2 3 232 |
到 如 今，

0353 2 | 2 1216 | 6·1 61 6 | 6 0 3 32 | 3·2 5 0 |
你 是 我 的

2· 3 | 6· 353 | 2 0 3 6 | 3 2 1 6 | 2 3 232 |
(王唱)姑
(蒋唱)嫂

0353 2 | 2 1216 | 6· 2 | 1 6 5 | 6· 2 | 2 - ‖
姑。
嫂。

* 〔三十六板〕，曲名〔字字双〕、〔双鹦哥〕。从第六小节起至结束，共计三十六小节，故名"三十六板"。

以上两阶段的唱腔，基本保持各自风格，长期并存，续传至今。

围鼓高腔由单一声腔(高腔)构成,无其他声腔混杂,较为纯正。具有向无曲谱、只沿土俗、不叶宫调、不协管弦等基本特征。最显著的特征是承袭以锣鼓伴奏、人声帮和的演唱方式以及对“滚调”的充分运用。“滚调”即在曲调中以“破曲加滚、并曲加滚、曲外加滚”等多种手法,突破原曲本体,自由地增加不拘韵律、不拘句式的唱词,形成新的曲词结构,使曲牌体音乐在结构、旋律、节奏尤其是表现力上带来根本性的变革(围鼓高腔曲牌大多失传、无考。现有曲牌名,多为音乐工作者归类、命名)。例如:

莺集御林春

(《彩楼记·泼粥》刘翠屏[正旦]唱腔)

王英时演唱
沈　执记谱

(呃 呃) 说出 哪里 话来 了, 夫!

(滚) 我 乃 丞 相 之 女 岂 能 伤 风 败 俗, 颇 知

礼 义 纲 常。(急滚) 你 本 是 读 书 人, (帮) 全 不

思 量。(止) (一呆 呆 呆) 只 因 天 空 降 下 瑞 雪,

爹 爹 饮 酒 相 尝。 爹 爹 有 何 不 可? 母 亲

思 念 孩 儿 也 是 有 之。(畅滚) 因 此 上, 命 老 院、 伴 梅

香、 送 银 米、 相 周 济、 将 说 破、 与 夫 知,你 本

2 | i i6 | i 20 | i 2 | i 6 | 6 i | 6 i | 5 | i653. | 2 |

是、男子汉、从早去、尚且素手归。进窑来

2 i | i i | 6 i | 6i 0 | 0 i | i 6 | i i | i 5 | 0 i | i 5 |

不问真详细，不审是和非，出言

5 3 | 2 i | i6 0 | i i6 | i . 2 | i i6 | 2 | i i6 | i |

词，辱你妻。你本是读书人，没道理，

2 | 2 | 2 i | 6 6 | 6 i | 2/4 6 i. | 1/4 一呆 | 呆) ‖

全没个纲常道理。(一呆

围鼓高腔音乐的整体结构属曲牌连套体制，因"滚调"导致曲牌格式的突破，使曲名大多亡佚，艺人常以叫板、挂板、平板、缠板等相称。今存曲名仅九十余支，有两种类型。一是原型曲牌，词格基本未变，数量较少。二是变体曲牌，词格多有变化，甚至面目全非，有存名变体、废名变体和曲名、板式名混用等多种，数量较多。曲牌的句式灵活多样，有：三言叠句，四言、五言乃至七言、八言的上下句和字数不限的口语化句式，但基本句式似是长短句。曲牌由腔句、滚句（与曲词的"滚调"含义有别）组成。腔句、滚句构成唱腔的方式有：两个腔句、三个腔句、一滚一腔、一腔一滚一腔、多滚一腔等多种，但滚句须由腔句结尾。例如：

风　入　松

（《白兔记·追兔》刘承佑［小生］唱腔）

储遂怀演唱
陆小秋记谱

滚句 | 滚（急滚） | 滚句

1/4 i | i | 5 5 | 6 | 5 53 | 5 53 | 56 5 | 5. 6 | 5 6 | 6i 5 |

适才，那妇人，坐在井边栏杆上手拿一管

滚句 | 滚句 | 滚句

35 6 | 3 5 | 56 5 | 5 5 | 5 6 | 6 | 5 3 | 3 | 5 53 | 55 6 |

笔要写不写两泪盈盈，你将军恨不得

滚句 滚句 滚句

3 3 | 5 53 | 3 56 | 5 3 | 3 65 | 6 | 5 3 | 3 5 | 6 | 53 3 |

飞到 爹爹 跟前 问他 姓刘 人，是君 是民？叫 他

腔句

6 | 3 | 3663 | 3 | 廿 3 5 - (3) (锣鼓过门略) |

早 早（帮）回 乡 井。

滚句 腔句

1/4 0 i | i 6 | 6 6 | 6 i | 5 | 6 6 | 6 53 | 5 | 5 | 6 |

（唱）若 还 不是 我娘 亲，为何 一家 大 小（帮）同

滚句

2 | 廿 3 5 - (3) (过门略) | 1/4 5 5 | 6. i | 5 6 |

姓 名？（唱）效不 得 丁兰

滚句 滚句 滚句 滚句

6 6 | 6 i | i 5 | 5 6 | 5 | 5 5 | 5 6 | 6. i | 6 5 | 5 6 |

刻木，王祥 卧冰，孟宗 哭竹，董永 卖

滚句 滚句

5 | 3 5 | 5 56 | 3 65 | 3 56 | 5 3 | 5. 6 | 5 5 | 3 5 | 5 5 |

身。这些 古人 最难 效，待效 起，赵氏 孤儿（帮）赵氏

腔句

5 5 | 5 53 | 3565 | 3 | 0 65 | 5 3 | 5 | 6 | 0 65 | 5 3 |

孤儿 报

2 | 3 | 0 65 | 5 3 | 廿 3 5 - (3) (过门略) ‖

恩。

按唱腔的旋律特征，围鼓高腔音乐的曲牌可分几类：

〔驻云飞〕类：有〔驻云飞〕、〔降黄龙〕、〔风入松〕、〔步步娇〕、〔缕缕金〕、〔皂罗袍〕、〔八声甘州歌〕、〔不是路〕、〔小汉腔〕、〔一半儿〕、〔六幺令〕、〔七夕令〕、〔宜春令〕、〔川拨棹〕、〔铁马儿〕、〔锁窗廊〕、〔一品令〕、〔佚名调〕、〔节节高〕、〔一枝花〕、〔水底鱼〕、〔香柳娘〕、〔驻马听〕、〔竹马儿〕等二十余支曲牌。这类曲牌的旋律以“5 i 6. 5 3”为核心构成各不相同的腔

句，终止腔句落“3”音。旋律骨干音一般为“3、5、6”。应用于小生、小旦、贴旦、夫旦、净、末等行当，音域较宽。旋律质朴，表情范围宽广。

〔混江龙〕类：有〔混江龙〕、〔寄生草〕、〔四朝元〕、〔大汉腔〕、〔马挡路〕、〔斗鹌鹑〕、〔浪淘金一〕、〔浪淘沙一〕、〔朝天子〕、〔普天乐〕、〔荷叶水〕、〔泣颜回〕、〔金莲子〕、〔忆多娇〕、〔天下乐〕、〔马叹惜〕、〔翻黄〕等二十多支曲牌。旋律以“6 3 2. 1 6”为特征音调，构成核心腔句，一般结束于“1 2. 1 6”或转入其下属宫调系统，成为“4 5. 4 2”为核心的腔句。终止腔句大多落“6”或清角为宫的“2”。多用于正生、末、净行，也见于小生、贴旦、小旦等行当，风格较古朴、雄浑、沉稳。

〔红纳袄〕类：有〔红纳袄〕、〔香罗带〕、〔解三醒〕、〔山坡羊〕、〔清水令〕、〔浪淘金二〕、〔望吾乡〕、〔望春郎〕等近二十支曲牌。以特征音调“0 1 6 5 6 -”、“2321 6 1 2 1 6 -”、“1 5 6 5. 65 3 -”为核心构成腔句，以“6”为落音，音域较宽，多用于小旦、贴旦、正生行当。风格典雅，旋律优美俏丽，能表达复杂情绪。

〔莺集御林春〕类：有〔莺集御林春〕、〔挂金鱼〕、〔双鹦哥〕、〔二郎神〕、〔锁南枝〕、〔下山虎〕等近十支曲牌。以“3 6 3 2 1 6 2”及其移调“6 2 6 5 4 2 5”为核心构成不同的腔句。这类曲牌腔句长大，结束句一般落“2”或以清角为宫的“5”，基本以五声音阶构成，或依此运用离调、转调手法构成曲牌。音域宽阔，多为小旦、贴旦、小生行当唱腔。风格典雅、流丽、委婉、细腻，适于表达深切、忧伤、悲痛的情感。

〔傍妆台〕类：含〔傍妆台〕、〔虢国令〕、〔五供养〕、〔念奴娇〕、〔浪淘沙二〕、〔哭皇天〕、〔一封书〕、〔水红花〕、〔仙腔〕、〔吹腔〕等十八支曲牌。以“3 5 2 3 2 1 2 -”为核心构成腔句，终止腔句大多落“2”，偶落清角为宫的“5”。用于小旦、贴旦、正旦、正生、末等行当。风格质朴、平稳、舒展，适于叙事。

此外，还有〔金钱花〕类和杂曲类。〔金钱花〕类属只有节拍而无旋律的数板，多用于丑行。杂曲类，含“引子”（人物上场时念）、“诗腔”（吟诗用），以及一些民歌。

围鼓高腔的曲牌，系联套使用，套数不甚严格，使用较为灵活，其基本套式艺人称为“一堂牌子”，一般由引子、过曲、尾声三部分组成。也有省略“引”、“尾”者。引子：用于一曲目之首，一般为念、吟结合的散唱，也可从乐曲第一句开始。过曲：是构成联套的主体，曲牌数不限，一至十多支不等，同宫调、不同宫调者均可联套。有整个曲目仅以一支曲牌反复运用者，有若干风格相近的曲牌组成者，也有若干风格相异的曲牌组成者，较为自由。尾声：属南曲套曲中最后一支尾曲，一般唱三句收尾。曲牌联套的方式有单曲反复、多曲串联、循环相间三种。

参与演唱围鼓高腔的人数可多可少。少至一人（自打自唱，较少出现）或三人（属“小

打”),多则十余人。一般是六至七人,分工是:鼓师一人(执掌领奏乐器、领头帮腔,也可兼唱脚色),其余五人(各执一件乐器、分唱脚色,兼任帮腔),可专设主唱一至二人(可兼演奏)。曲目中主要人物一般一人一脚色,其他可一人多脚色。分唱行当则依多人所长,可一人一行,也可一人多行。由于围鼓演唱,不化妆,无形体动作表演,仅以唱念表达内容、刻画人物,故尤其重唱。要求字正腔圆,吐字清晰,板路规正,有“高腔戳子戳”、“宁丢一条牛,莫丢半路板”之说。演唱技巧要达到“五音”(喉、舌、齿、鼻、唇)正确,切忌“音包字”。许多演唱者能以颤动喉头的技巧发出大颤音(近似演唱山歌),以润饰唱腔,具有强烈的艺术效果。旧时多个行当均由男性担当,演唱者分别以“阔音”、“仄音”区别脚色的性别和年龄特征。如以“阔音”唱正生、小生、末、净、丑、夫旦等行,以“仄音”唱正旦、小旦、贴旦等行,以“霸腔”用于净行中的某些脚色(如张飞等)。帮腔是围鼓高腔的主要特征,由一人启口,众人帮腔(鼓师领头)。帮腔的方式有直接帮(直接接过主唱者的尾腔帮腔,可帮唱一个字、一个词汇或整句唱词)、间接帮(由鼓师先接腔,众人再接帮)两种。帮腔可使腔声不断,使主唱者省力,更烘托了演唱的气氛。

围鼓高腔谱属古谱声乐谱范畴,艺人称为“箍点”。符号由多种图形、线条构成,直书于曲词右侧。具有标腔点板的作用(标明板式,规定唱法、节奏,描绘旋律音调的大致走向等)。例如:

(选自《小度》龙女唱)

我和你双双畅饮在百花亭

0 5 6 6 | 3 . 5 3 . 5 | 6 . i 6 i 6 5 3 | 0 6 6 5 |

我和你 双 双 畅 饮 畅饮在

6 2 6 5 | 3 2 | 0 5 | 5 6 i 3 5 |

百

6 . 2 | 2 6 5 | 0 6 2 | 6 5 4 2 |

花

サ 4 2 0 5 4 5 . 6 5 6 5 |

亭。

唱腔主要通过艺人依据“箍点”进行口授。因师承途径有别,各地“箍点”符号也略有不同,但规律一致。

围鼓高腔谱部分标记、名称对照表

名称	板（一眼板）	起板（无眼板）	引腔	上腔	下腔	腔声不断	道白断句	平句
标记	一或×（白帽用）	///（白帽用）	或 或 （白帽用）（白帽用）	、			△、○	︵

名称	微上略顿	上滑	复句	余音上有板	落腔	上腔颤音
标记	└	＿/	△△△（白帽用） ︵（上句复） （下句收腔） （向山用）	（余音上有四板。白帽用）	（上） （下） （班竹用）	（班竹用）

围鼓高腔很注重伴奏，恪守锣鼓伴奏、以板击节、不被管弦的传统，伴奏使用的均为打击乐器。鼓师执掌脆鼓（俗称板鼓）、牙子、冬鼓（小堂鼓），其余篩金（低音大锣）、大钹、车光（小水钹）、小锣与锣五件各由一人操作，其中小锣、篩金、大钹是构成锣经的主件。伴奏形式有二："大打"，全套乐器参加，气氛喧闹热烈、粗犷豪放，适于大场面。"小打"，只用车光、小锣、板鼓、牙子，雅静闲逸，适于室内小范围，以唱为主。演出中通常二者合用。

锣鼓经，分过门锣，靠腔锣，收底锣，动作锣等。过门锣：用于唱腔、唱段之间或唱腔前，起划分、导入唱腔的作用，多用〔小三锤〕、〔一锤〕、〔三锤〕、〔搭锤〕、〔三阵〕等。靠腔锣：与唱腔同奏，起跟腔托衬、渲染气氛的作用，以〔小三锤〕、〔小五锤〕为基础灵活加花运用（也有用〔大觇子〕）。收底锣：多用单击，与腔句最末一字同奏。动作锣：有〔箭头〕、〔过台〕、〔洒头〕、〔纽丝〕、〔凤点头〕、〔豹子头〕、〔慢中紧〕、〔长锤〕、〔起霸〕、〔水底鱼〕、〔椅子靠〕、〔大觇子〕、〔四不沾〕等等。围鼓演唱无动作表演，伴奏人手少时，大多将动作锣简化处理。

五岳锣鼓词音乐 五岳锣鼓词源于民间的"香火会"，清末在安徽来安一带较为盛行。当时民间做会分"内坛"与"外坛"。内坛做会称"洪山"，外坛做会称"五岳"，洪山唱戏，五岳做小会。早期艺人以原始的洪山调配以锣鼓，一人坐唱，后来发展到数人坐唱的"香台"。主唱人往往是持鼓者，兼指挥。根据曲目不同的内容更换大小打击乐器。五岳锣鼓词的曲调与洪山戏的某些传统唱段多数都是相同相通的。

五岳锣鼓词唱腔质朴粗犷，旋律简短，口语化较强，没有过多的行腔。演唱中垫字的运

用较自由，乡土气息浓厚。来安方言与普通话调值对照表如下：

调　　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
普通话调值	˥55	˧˥35	˨˩˦214	˥˩51
来安方言调值	˨˩21	˧˥35	˨22	˦˨42
例　　字	天　诗	时　平	老　始	共　世

五岳锣鼓词的唱腔属板腔体与曲牌体综合运用的体式。板腔类的唱腔主要是〔七字调〕与〔十字调〕，板式名称依唱词字数而定。

〔七字调〕的唱词一般为上、下句式，四、三词格。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“6̣”音，下句落“5̣”音。

选自《隋炀帝下扬州》
（赵小楼演唱　陈仁华记谱）

【七字调】中速

2/4　2 6̣5̣ 2 1 2 | 0 3 3 2 1 | 2 1 2 1 | 6̣ - |
逼 得 御 妹 （就）无（呃）法 想，

5 2 3 6̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 1 2 1 | 6̣ 5̣ 5̣ | 5̣ 0 |（后略）
陡 生 一 计 在 心 中！（啊）

〔十字调〕唱词一般为上下句式，三、三、四词格。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“6̣”音，下句落“5̣”音。

选自《赶山塞海》
（顾金龙演唱　陈仁华记谱）

【十字调】中速

2/4　3 · 5 | 2 · 1 | 6̣ | 1/4（仓）| 2/4 0 5 3 | 2 2 |
六 王 灭 四 海 一 天

3 5 3 2 1 | 2 · 1 6̣ | 仓 才 仓 才 | 仓 - ）0 3 5 | 2 2 |
下 天 定， 书 同 文 车
（台 仓 才 |

2 65 5 6 | 6 2 2 | 6 5 5 (台 | 仓才 仓才 | 仓才 仓才 |
同轨 歌 舞升 平。

仓才 乙令 | 乙令 仓才 | 仓才 令才 | 乙才 仓 | 乙令 仓) | (后略)

〔七字调〕与〔十字调〕均系五声调式，一般有宫、徵两种调式。节奏由演唱者根据情感需要而变化。散唱或慢唱，艺人称〔慢七字〕、〔慢十字〕，反之，则称〔快七字〕、〔快十字〕。在曲调的中部，于〔七字调〕或〔十字调〕的上句唱腔之后，因唱词内容的需要，曲调多次反复，并且上、下句的落音均为“1”，艺人称为〔七字联弹〕、〔十字联弹〕。〔七字联弹〕如：

选自《隋炀帝下扬州》
（赵小楼演唱　陈仁华记谱）

【七字调】（上句）中速　　〔七字联弹〕

2/4 21 6 21 3 | 0 3 5321 | 2 31 2. 1 | 6 0 | 53 5 6 53 |
玉 皇大 帝 （就）冲 冲 怒， 骂 到 隋炀

3 21 1 | 3 5 6 i. | 3 21 1 | 3 5 i 65 | 3321 1 |
无道 龙。欺娘 奸妹 罪孽 重，天理 王法 岂能 容！

3 5 6 i | 3 21 1 6 | 3535 6 56 | 3 3 21 1 | 3 5 i 65 |
打发 御妹 扬州 去， 变一朵 琼花 广(呃)凌 宫。扬州 有个

3 3 21 1 | 3 5 66 3 | 3 21 1 | 3 5 6 i. | 3 21 1 |
王(呃)世 允， 琼花 献给 隋炀 龙。隋炀 一见 琼花 好，

i653 21 | 5 35 5 3 | i653 3 21 | 1 1 | (后略)
要 到 扬 州 广（呐） 凌 宫。(呃)

运用类似手法还可以产生出〔七字联弹〕、〔宝调联弹〕、(即〔宝调〕中嵌入的联弹)等。

由赵小楼传唱的《隋炀帝下扬州》，则是以曲牌体为主联缀而成的唱段。联缀的顺序为：〔水平调〕→〔水平调〕→〔磨豆腐调〕→〔七字调〕→〔七字联弹〕→〔宝调〕→〔宝调联弹〕→〔斗宝调〕，通篇共使用八个曲牌和板式。此类唱腔多由四句构成，其中有上下句体的曲牌，如〔水平调〕、〔磨豆腐调〕等。

〔水平调〕，唱词为七言上下句式。唱腔上句落"6"音，下句落"5"音。例如：

选自《隋炀帝下扬州》
（赵小楼演唱　陈仁华记谱）

【水平调】　中速

2/4 6 32 2 | 2 2 2 12 | 12 6 6 | 2 2 12 3 | 2165 5 ‖(匡匡 令匡衣令 |
西湖（啊）出了 隋炀 帝， 本是 昏 君 无道 君。

匡 0) | 6 1 2 3 | 2 16 6 | 2 2 1 2 3 | 2 1 6 5 5 | （后略）
兄妹 二人 去洗 脸， 金盆 照 见 两 条 龙。

〔宝调〕等曲牌为起、承、转、合的四句体。〔宝调〕唱词为七言四句式。四句唱腔的落音通常为"3 5 1 5"。例如：

选自《隋炀帝下扬州》
（赵小楼演唱　陈仁华记谱）

【宝调】　中速

2/4 5 5 6· 1 | 2 2 3 2 | 3 2 7 6 7 2 | 7 6 5 6 5 3 |
写 个（啊） 上 字（哟） 翻 跟 头，

2 2 1 2 3 | 2 1 6 5 5 | 5 3 5 3 5 | 2 1 6 5 3 5 |
隋 炀 皇 帝 下 扬 州， 一 心 要 把（啊） 琼 花

1 2 3 1 | 3 2 5 2 | 2 3 5 5 3 2 1 | 6 5 | （后略）
（啊）看， 万 里 江 山 一 旦 丢。

曲牌体曲调的名称，有的以祈神为名沿袭下来，如〔宝调〕、〔斗宝调〕、〔水平调〕等，有的以故事中人物或以曲目名为名，有的则吸收民间小调名，如〔磨豆腐调〕、〔宝联调〕等。曲牌体的曲调均系五声调式，一般有宫、徵两种调式。唱词多为四、三词格。

亳州清音音乐　亳州清音音乐是由北京传来之八角鼓与河南南阳传来之南阳大调

曲在亳州结合而成。

亳州清音音乐属曲牌联缀体，由引子（〔鼓头〕或称〔三句平头〕）、曲牌（一至数支）、尾声（〔鼓尾〕）三部分组成。演唱前先奏〔老八板〕，接着奏〔迭断桥〕、〔上河调〕等杂牌子。段子无论长短，一般均以〔三句平头〕起唱，中间根据情节选入所需的曲牌，最后以〔鼓尾〕结束。如《黛玉归天》唱腔曲牌的排列为〔三句平头〕—〔阴阳句子〕—〔迭断桥〕—〔坡儿下〕—〔金丝罗〕—〔诗篇〕—〔寒口垛〕—〔夜落金钱〕—〔鼓尾〕。《徐母训子》唱腔曲牌的排列为：〔三句平头〕—〔阴阳句子〕—〔坡儿上〕—〔太平年〕—〔诗篇〕—〔莲花落〕—〔剪草花〕—〔银纽丝〕—〔鼓尾〕。

〔三句平头〕是带有引子性质的曲牌，处在每个段子起首的位置。共三句唱词，唱词基本句式是九字句。唱腔为三句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），属宫调式。第一句落于“2”音，第二句落于“5”音，第三句落于“1”音。〔三句平头〕的唱词并非一成不变，艺人在实践中突破了原来的格式，使字句的长短有增减的变化，如现代题材的《回头是岸》中的〔三句平头〕，唱词是按六、九（四、五）、八字的排列，《劝夫》中的〔三句平头〕是四字句和五字句的结合。例如：

选自《黛玉归天》
（吴　琨演唱　李　音　潘克敏记谱）

$\frac{2}{4}$ (3 - | 6 5 3532 | 1113 2161 | 5 06 1 1 | 7·656 1616 |

1·111 1231 | 2·222 21 2 | 5555 5555 | 6 5 5532 | 1113 2161 |

5 06 5 5 | 1 06 1 1 | 7·656 1616 | 1235 2161 | 5· 1 6523 |

5 -) | 【三句平头】 サ 5 i· 2 3 7 6 5 - | $\frac{2}{4}$ 6 2 i |
季 秋 雁 声 哀　满 园 中

0 i 3 | 5 5 3 | 2 1 2 | (5 5 3 5 i | 6 5 5 3 |
菊 放 开，

2 2 3 2 1 | 3 1 2) | 3 6 2 | i - | 5· 3 |
林 黛 玉 病

i 6 5 | 3 5 3 | 3 - | (3 3 2 1 2 | 3 6 3) |
倒 在

5 - | 0 2 2 i | 2 6 6 | 5 - | 4 . 3 | 2 3 2 |
潇 湘 馆， 真 可 叹，

(4 . 4 4 3 | 2 3 2) | i i i | 5 5 5 | 3 . 5 2 |
冷清 清 凄 惨 惨 （哪） 看

0 5 | i 5 | 3 3 5 | 2 1 1 | 1 - | （后略）
人 来。

在曲牌联缀时，〔石榴花〕之后必接〔上绣楼〕，用以表现悲壮激昂的情绪，如《曹操逼宫》：

选自《曹操逼宫》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【石榴花】

サ 2 - 5 5532 1235 2 - | 2/4 3 31 1 12 | 5 5 32 |
曹 孟 德 忙 把 （哎咳） 校

2 3 5 65 | 3 2 1 1 | 2 123 | 2 - | 6 i 5 |
尉 校 尉

0 5 6 | i - | 6 5 3563 | 5 - | 0 3 2 3 |
（哎 咳） 督 催， 转 过 来

2 3 5 | 5 5 3 2 | i - | i 0 3 3 | 2 3 2 i |
校 尉 军 （咹） 转 上 绣

6 i 5 | 0 5 6 | i - | 6 5 6 3 | 5 - |
楼 上前 抓 住 董 贵 妃，

【上纲楼】

1/4 0 5 | 5 5 | 2 3 | 5 5 | 0 3 | 3 3 | 1 2 | 3 5 | 0 2 |

无 情 地 项 上 来， 无 情 地 项 上 来

2 1 | 1 | 1 | 0 1 | 1 5 | 1 | 6 5 | 0 1 | 6 5 |

捆。 改 变 朱 颜 面 如

5 3 | 2 3 | 0 5 | 5 3 | 2 · 3 | 5 5 | 0 3 | 3 3 | 1 2 |

灰， 魂 灵 儿 荡 荡 飘 飞， 魂 灵 儿 荡

3 5 | 0 2 | 2 1 | 1 | 1 | 0 1 | 1 5 | 1 | 6 5 |

荡 飘 飞， 二 目 暴 露

1 1 | 1 1 | 6 5 | 5 3 | 2 3 | 0 3 | 2 3 | 5 | 5 | (渐慢)

血 泪 双 垂， 可 叹 她 口 吐

3 | 1 2 | 5 | サ 3 - | 3 3 | 2 3 5 3 | 3 2 1 | 1 | (后略)

舌 尖 绝 气 而 归。

〔打枣杆〕，唱词的基本句式为六、六、七三句式。唱腔为三句体，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），三句落音分别为"5、5、♯4"。唱腔字位排列紧密，每句后均有较长过门，第二句依唱词三、三分节，间有小过门，比较特殊。因末句不落于主音"5"，而是落到了重音的下滑音"♯4"上面，故而〔打枣杆〕从不单独使用，在它之后必接节奏相同、而曲趣迥异的〔罗江怨〕。

〔罗江怨〕，节奏、调式同〔打枣杆〕。使用上与〔打枣杆〕如影随形，准确地说，二者的结合才构成一个完整的曲牌，是因音乐的风格大异其趣才一分为二。〔罗江怨〕共四句，基本词格是六字句、七字句，一、四句落"5"音，二、三句落"2"音。〔罗江怨〕运用了一系列的手法以求与〔打枣杆〕形成对比，比如：与〔打枣杆〕相对的旋法的多样性，唱词相对较疏的安排，句子的拉长，使用拖腔、衬词，以及活泼的过门等，使它呈现出一种诙谐、息事宁人的性格和功用。

〔打枣杆〕接〔罗江怨〕

选自《大闹天宫》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【打枣杆】

$\frac{1}{4}$

玉皇 醒 皱眉 梢，

喝骂 声 猴子 妖，

胆大 你把（我这） 天宫 闹。

【罗江怨】

玉 皇 爷 醒 来 吧，

众 八 仙 着 忙 也，

一 个个 拿 本 上

殿， 去（啊） 朝 玉 皇爷

面 前 （哎 呀）忙 （呀 哎 呀）跪 （呀） 忙

跪 倒。（咹） （后略）

〔寒口垛〕，唱词为三、四、三词格的七言上下句式。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$

拍），上句落“6”音，下句落“2”音。多用来表现悲伤忧怨的情绪。例如：

选自《黛玉归天》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【寨口垛】

2/4 i 5 | i 6 5 | 2 5 5 | 3 - | 2 3 5 5 |
紫 娟 你 把 我 送 到 江

0 5 2 1 | 5 1 2 1 | 6 - | i 5 | i 6 5 | 3 3 5 3 2 |
南 去， 把 我 这 一 架 枯 骨

1 - | 6 2 1 | 0 5 3 5 | 6 5 4 3 | 2 - | （后略）
送 还 家 宅。

〔夜落金钱〕，带有较典型的地方小曲的性质，共四句，词格不甚规则，但以七字句为骨干。四句落音是：“2、2、1、2”。曲调低沉灰暗，充满悲哀的情绪。例如：

选自《黛玉归天》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【夜落金钱】

2/4 5 5 | i 6 5 | 2 · 3 5 6 | 3 2 1 1 | 2 1 2 3 |
紫 娟 叫 姑 娘 醒 来，

2 - | 5 5 i | 5 · 3 | 2 · 3 5 5 | 3 2 1 6 | 3 2 0 |
颤 哆 嗦 把 黛 玉 搂 在 怀，

5 5 1 1 | 1 1 2 5 6 | 1 1 2 | 1 - | 1 2 3 5 | 2 3 2 1 |
见 黛 玉 面 色 苍 白， 身 躯 儿

7 6 5 | 0 6 1 | 2 · 3 | 1 23 7 6 | 5·（5 5 5）| 6 3 5 3 |
冰 冷 （哎 咳） 魂 魂 不

6 3 5 3 | 2 · 3 5 5 | 3 2 1 1 | 2 1 5 3 | 2 - | （后略）
在。

〔刺儿山〕，曲调的基础是流行于山东、河南等地的〔锔大缸〕。唱词为七言上下句式。

唱腔为上下句体，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），上句落“$\dot{1}$”音，下句落“1”音。其节奏轻快，并有委婉的帮腔句，上句帮腔句落“2”音，下句帮腔句落“$\underset{\cdot}{5}$”音。其节奏轻快，专用来表现喜悦欢快的情节。例如：

选自《大闹天宫》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【刺儿山】

$\frac{1}{4}$ 3 5 | i i | 3 5 | i | 5 3 | 2 | 3 1 | 2 | 2 5 | 5 5 |
正 好 讲 话 动 了 手，(帮)(呀 儿 哟 衣 呀 哟， 衣 呀 衣 呀

5 3 | 2 | 0 5 | 5 5 | 5 5 | 5 6 | 1 | 1 6 | 5 | 2 6 |
呀 儿 哟） (唱)花 果 山 上 棒 对 刀。(帮)(呀 儿 哟 衣 呀

5 | 5 1 | 1 1 | 1 6 | 5 | 0 5 | 5 5 | 5 5 | 5 55 | i |
哟， 衣 呀 衣 呀 呀 儿 哟） (唱)刀 刓 棒 来 咤 啷啷 响，

5 3 | 2 | 3 1 | 2 | 2 5 | 5 5 | 5 3 | 2 | i i | 6 5 |
(帮)(呀 儿 哟 衣 呀 哟， 衣 呀 衣 呀 呀 儿 哟）(唱)棒 刓 刀 来

6 1 | 1 | 1 6 | 5 | 2 6 | 5 | 5 1 | 1 1 | 1 6 | 5 | （后略）
放 光 豪。(帮)(呀 儿 哟 衣 呀 哟， 衣 呀 衣 呀 呀 儿 哟）

〔太平年〕，是亳州清音中较有特点的曲牌之一。唱词为六、七、七、七四句式，可增字。唱腔为四句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句唱腔落音分别为“1、2、1、1”。〔太平年〕的特色也是使用众口帮腔，但只在第三、四句后，第三句后帮腔的唱词为“太平年儿”，第四句后帮腔的唱词为“年儿太平”，帮腔句唱腔落音皆为“$\underset{\cdot}{5}$”。〔太平年〕常被反复使用，长于叙事。例如：

选自《张家湾瞧闺女》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

【太平年】

$\frac{2}{4}$ 6 5 6 | i 6 5 | 3 6 5 3 | 2 3 2 1 | 3 1 2 |
来 到 了 张 家 湾儿， 来 到 了

6 5 i 65 | 0 3 53 | 2 - | 1. 3 2 2 | 3 i 6 5 |
亲 家 母(的 个) 大 门 前儿， 京 里 太 太 翻 身 只 把

0 5 3 2 | 1 3 2 1 | 6· 1 | 1 6 5 | 6 3 5 | 6 5 3 2 |

骡 车 来 下，(帮)（太 平 年儿）(唱)张 太 太 迎

6· 0 | 6 3 2 | 1 - | 1 1 3 | 5 - | (后略)

接 到 门 前儿。(帮)（年儿 太 平）

〔凤阳歌〕，亳州清音中的〔凤阳歌〕曲牌比较接近民歌的《凤阳歌》，因受淮北地区方言的影响也产生了一些变化：由五声徵调式变为七声徵调式。唱词为七言四句式，可增字。唱腔为四句体，尾句重复演唱，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别为“2、5、6、5”。例如：

选自《讨学钱》

（吴 琨演唱 潘克敏记谱）

【凤阳歌】

$\frac{2}{4}$ 5 i 5 | 0 i i 5 | i 3 i 6 5 3 | 2· 5 3 | 2 3 2 1 6 1 |

说 了 个 小 学 生 正 青 春儿，

2·(3 5 i | 6 i 6 5 5 3 | 2· 1 2 2) | 2 2 5 | 5 3 1 2 3 |

七 岁 上 送 入 了

1 5 3 2 1 6 | 5· 1 | 6 1 6 5 4 4 | 5·(6 1 1 | 6 1 6 5 4 4 |

南 学 门儿，

5· 6 5 5) | 2 6 1 6 | 0 3 3 3 | 5 3 2 1 | 7· 6 5 5 |

入 了 南 学 门儿（就）念 书 文，

6 (7 2 5 | 3 5 3 2 2 7 | 6 5 6 6) | 6 5 i |

念 罢 了

0 5 i 6 5 | 5 5 | 5 2 0 3 5 | 2 1 7 6 | 5 - |

上 论（那 个） 念 下 论儿，

5 5 i 6 5 | 4 - | 2 5 i 3 2 | 1 - | 5 5 i |

（咗） 念 罢 了

0 5 i 6 5 | 5 5 | 5 2 2 1 6 | 5 - |（后略）

上 论（那 个） 念 下 论儿。

在长期的演唱过程中，亳州清音艺人创作了一些用以表现激昂情绪的新曲牌，如《曹操逼宫》中的〔琨光曲〕，使用时插在〔坡儿下〕与〔打枣杆〕之间：

选自《曹操逼宫》
（吴 琨演唱 李 音记谱）

（前接【坡儿下】）| 2/4 【琨光曲】0 1 1 1 | 3 i 6 6 6 |（6765 356）| i 6i63 |

曹孟德 腰挎宝剑 把马
一个个 如下山的猛虎 惊魂
到午门 马不停蹄 闯进

5 656i | 5（653 235）| [1.2.] 0 3 35 3 | 3532 12 3 |（3532 123）|

催， 众校尉快马加鞭
魄， 一个个似出海的蛟龙
去，

i 2326 | i（2i6 56 i）:| [3.] 0 3 6 5 | 3 35 3 | i i |

紧跟 随。 入皇宫 吓坏 了 三宫
抖雄 威。

サ 6 5 3 - #2 3 5· 65 3 32 1 6 i - |（后接【打枣杆】）

六 院 众 嫔 妃。

亳州清音的伴奏乐器有三弦、筝、坠胡、二胡、八角鼓、挎板，箫、扬琴、琵琶也可用上。三弦跟腔奏主弦律，八角鼓、挎板用于敲击节奏和烘托气氛，其他乐器作协和伴奏。

梨簧调音乐　梨簧调音乐是在芜湖地方的村坊小曲、里巷歌谣的基础上形成的，其旋律有民间的摇篮曲、哭腔，有私塾的咏诗、诵书音调，也有芜湖的民歌。

芜湖话属江淮语系，受北方语系和吴越方言的两面渗透，有阴平、阳平、上声、去声、入声五个声调。特点为：一低、二平、三曲、四降、五促。芜湖方言声调调值表如下：

调　　类	阴　平 （低降调）	阳　平 （高升调）	上　声 （低降升调）	去　声 （高降调）	入　声 （促　调）
调　　值	˨˩ 31	˧˥ 35	˧˩˧ 313	˥˧ 53	˥ 5
例　　字	春　天	人　民	友　好	进　步	合　作

梨簧调的唱腔由板腔体和联曲体（杂曲小调）两部分组成。传统的用法是，长大的正本故事，唱腔用板腔体，如《安安送米》等；而生活中的小故事则用联曲体，如《金莲调叔》就用了十九个小调。中华人民共和国成立后，新音乐工作者在继承传统的基础上对一些正本故事有时也穿插使用一些杂曲小调，甚至很自由地将梨调、簧调以及杂曲小调糅合在同一段唱段中，如《三开门》等。

板腔体在梨簧调中亦称大曲，分梨调和簧调两个系统。

梨调系统：是梨簧调的传统唱腔，包括〔慢板〕、〔垛板・花腔〕、〔快板〕、〔数板〕、〔逃往〕、〔弦索〕、〔叫板〕、〔导板〕、〔落板〕九种。基本唱腔以商调式为主，都由上下两句构成。一般上句落“**5**”音，下句落“**2**”音。板式连接时，会有些灵活的变化，比如，下句也可以落于“**6**”音。梨调系统的九种唱腔中，主要的唱腔是〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕三种。在大段唱腔中，常有〔慢板〕—〔快板〕—〔数板〕的连接使用。梨调的其他唱腔皆可视为这三种板式的附属。传统中〔垛板・花腔〕（一种一句唱词的唱腔）可插入〔慢板〕之中，相当于〔慢板〕的上句，但落音不一定就是“**5**”，也可能是“**2**”。〔逃往〕、〔弦索〕使用较少，节拍基本上同于〔数板〕。〔叫板〕可附加在任何一句唱腔之前，节拍自由，似唱似喊。〔导板〕通常用在大段成套唱腔的开始处，只有一句，以散板的形式出现。〔落板〕总是用在一个曲目的最后。

〔梨调慢板〕，又称〔梨调正板〕。唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。上句落“**5**”音，下句落“**2**”音。速度较慢，表现细腻，擅长抒发缠绵之情。上下句可反复唱，但很少连续使用两次以上。唱词句数较多时，可与〔垛板・花腔〕结合使用。例如：

选自《白蛇传・合钵》
（童兴进演唱　张继旺记谱）

1 = C

♩=72

$\frac{4}{4}$ (6 0 6. 5 i i 6 | 1. 2 1 i 7. 6 56 3 | 2321 6 1 2 5 6 |

2·3 1·3 2 1 2 3 | 5 5 3 5·6 i̇ 2̇ | 6 6 i̇ 5 i̇ 6 5 3 |

2321 6̣ 1 2·3 1 2 | 3·5 i̇ 6 5 6 3 2 | 1 1 6̣ 1·2 32 5 |

2 12 32 5 2 1 i̇ 6 | 5 6 2 3 5 6 i̇ 2̇ | 6 i̇ 2 3 5 6) |

【梨调慢板】 （上句）

6 i̇6 3 6·5 3 | 6 53 2 (2·3 1 2) | 3·5 2·1 6̣(1 5̣ 6̣) |

曾 记 得 娘

3 5 65 3 2 2 1 | 1 - 2·1 6̣ | (1·2 3 5 2 1 i̇ 6 |

子

5·6 2 3 5 6 1 i̇ | 6 i̇ 2 3 5 6) | i̇ 6 5 3 5 2 1 6̣ |

来

5 3 1 2 3 | 5 2 1 6̣ (6 i̇ 5 6) | 5 65 3 1 2 32 1 |

嘱 咐， （唔）

(5 6 i̇ 2̇ 6 i̇ 5 6 |

5 65 3 2 2 1 6̣ 5̣ | 5̣ - 0 0 | 4·5 3·5 |

（下句）

2·3 1 3 2 1 2 3 | 5 5 3 5 6 i̇ 2̇ | 6 i̇ 2 3 5 6) | 6 i̇6 3 6·i̇ 5 6 |

无

3·5 2 1 6̣(1 5̣ 6̣) | 3·5 3 1 2 32 1 | 5 3 2 2 1 6̣ 5̣ |

需 僧 道

(3 2 5 4 3 5 3 2 | 1 i 6 i 2 1 2 3) | i 6 5 3 5 2 1 6 |
入

(6. i 5 6) 3 5 5 6 | 3. 1 2. 3 1 | 5 65 3 2 2 1 6 5 |
门 途。

(3 2 3 5 6) 2 | i 6 5 4 5 6 i | 6 5 3 2 2 - | (后略)
(乌)

〔梨调慢板〕开唱前的十二小节过门通称大过门。有时从第九小节开始处使用，称中过门。

〔垛板〕与〔花腔〕。〔垛板〕也是上下句结构，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），上句落“5”音，下句落“6”音。分快、慢两种，以七字句为例，快〔垛板〕每小节安排两个字，慢〔垛板〕每小节安排一个字。〔花腔〕一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），是转入上五度调（1＝G）的唱腔，只一句，分整板〔花腔〕和半板〔花腔〕。整板〔花腔〕是一句唱词全部使用〔花腔〕曲调；半板〔花腔〕是一句唱腔（如七字句）前四字用〔花腔〕，后三字用原来的〔慢板〕。〔花腔〕不独立使用，而是附在〔垛板〕之后，穿插于〔慢板〕中，只能代替〔梨调慢板〕的上句，有“插单不插双”之说。例如：

春去秋来几经过

（《偷词》陈妙常［旦］唱腔）

1＝C $\frac{4}{4}$

张继旺编曲
刘大玲演唱

慢速
(扎 多 6. i 5 3 | 2 12 32 5 2 1 656i | 5 6 2 3 5656 i 7 |

【梨调慢板】
656i 2 3 5 6) | 6 i6 3(2) 3. 5 6 3 | 5 65 2 (2. 3 1 2) |
春 去

3 53 2. 1 6(56i 5 6) | 6 i6 5 65 3 2 2 1 | (1. 6 1 3) 2 32 1 6 |
秋 来 (唉)

(1. 2 3256 23 1 656i | 5. 6 2 3 5. 6 i 7 | 656i 2 3 5 6) |

2 5 3 2. 1 6 (1) | 3 6 i6 5 3 1 2 | 5 3 2. 1 6 (56i 5 6) |
几 经 过，

5 65 3 1 2 32 1 | 5 65 3 2 2 1 6 5 | (5. 6 i 7 656i 5 6 |
（欧） （欧）

4. 5 3. 5 | 2. 3 1. 3 23 1 2 3 | 5 6 2 3 5656 i 7 |

656i 2 3 5 6) | 6. 5 3 (5) 6 i6 5 3 | 6 3 2 1 6. (1 5 6) |
不 似

3 (5) 6 i6 5 3 3 2 | 1. 2 3 2 2 1 6 5 | (3 2 5 4 3 5 3 2 |
今 秋

1 6 1 2. 1 2 3) | 6 i6 5 3 2 1 6 (1) | 5 65 3 1 2 (3) 5 65 |
愁 更

【垛板】

2 32 1 6 (656i 5 6) | 6. 5 3 5 3 2 1 | 5 65 2 3 5 2 1 6 |
多。 卧 看 明 月

(6. i 5 7 6 5 6 i) | 6 i6 5 3 2 1 6 | 6 3 5 3 2 32 1 2 |
难 入

5 65 3 2 2. 1 6 5 | (3. 2 3 5 6. 5 656i) | 5 3 3 2 2. 1 6 5 |
睡， （衣）

(5. 6 i 7 656i 5 6) | 6. 5 3 (5) i 6 5 3 | 6 3 2 1 6 (56i 5 6) |
怕 见

3(5) 6 i6 5 3 2 6 | 1. 2 3532 1 6 5 | (3 2 5 4 3 5 3 2 |

花 影

1 21 6 1 2. 1 2 3) | 2 5 3 2 1 6 | 5 65 3 1 2 5 65 |

舞 婆

【花腔】

转1＝G（前2＝后5）

2 32 1 6 (656i 5 6) | 5 5 3.(5 2 3) | 5. 6 i 2i i. 6 5 6 |

娑。 钟 鼓 敲

6 5 3 2 (2. 3 5 6 | 3 2 1235 2 1 2 3) | 6(6i 5 6) i 6 5 3 |

断 枕 上

i 6 6 3 5 (3 5) | 6. 6 5 3 3 2 | 1. (2 1 2 5 6) |

梦， （嗡）

1. 2 1 2 3.(5 2 3) | 5 i 2i 6 3 5 6 | 6 5 3 2 (2. 1 2 3 |

（嗡） （嗡）

转1＝C（前i＝后5）

5. 5 5 3 2 3 2 1 | 656i 5 6 i i 6 | 5. 6 i 7 656i 2 3 | 2/4 5 6) |

【慢板】

4/4 6 5 3 i 6 5 65 | 3 2. 1 6(56i 5 6) | 3 6 i6 5 3 1 2 |

忽 听 孤

5 65 3 2 2 1 6 5 | (3 2 5 4 3 5 3 2 | 1 21 6 1 2. 1 2 3) | 2 5 65 2 32 1 6 |

雁 苦

(656i 5 6) 5 3 2 32 | 6 1 2 32 1(2) | 5 65 3 2 1 6 5 |

悲 歌。 （哦）

【哼腔】

(3 · 2 5 6 6) 2 · 3 | 1 · 2 1 6 5 6 | 6 5 3 2 2 - ‖

(哦)

〔梨调快板〕,速度同〔梨调慢板〕,一板三眼($\frac{4}{4}$拍)。所谓"快",即出字时值较短,一般每小节(如七字句)安排两个字,没有过多的哼腔,只在一段唱腔的结束处加一个尾腔。上句落"5"音,下句落"2"音。有时在上句之后加入"中插句"。中插句亦分上、下句,中插句的上句落"5"音,下句落"6"音。中插句的上下句可反复演唱,之后再接〔梨调快板〕的下句。其以叙事见长。例如:

1 = C

选自《安安送米》
(童兴进演唱 张继旺记谱)

【梨调快板】

4/4 (小过门) ♩=72 (6 i 2 3 5 6) | (上句) 3 5 2 · 3 1 | 5 2 6 (1 5 6) |

起 风 不 该

6 5 3 5 3 2 1 | 5 6 5 3 2 2 1 6 5 | 5 - 0 0 | (5 6 i 2 6 i 5 6 |

大 雪 下,

4 · 5 3 · 5 | 2 3 1 3 2 1 2 3 | 5 5 3 5 6 i 2 |

6 i 2 3 5 6) | (中插句下句) 6 - i 6 5 3 | 5 2 1 6 (1 5 6) |

下 雪 不 该

1 - 2 1 2 3 | 6 6 (6 1 5 6) | (中插句上句) 6 i 5 3 2 3 1 |

起 狂 风。 狂 风

5 3 5 2 6 (1 5 6) | 6 i 5 3 5 3 2 6 | 1 2 3 2 1 6 5 |

大 雪 难 行 走,

(5 6 i 2 6 i 5 6 |
5 | 4 . 5 3 . 5 | 2 3 1 3 2 1 2 3 |

5 5 3 5 6 i 2 | 6 i 2 3 5 6) | 6 - i 6 5 3 |
(下句)
冻 得

5 1 6 (1 5 6) | 1 - 2 1 2 3 | 6 2 1 5 |
安 安 好 伤 心。

(3 2 3 5 6) 2 . 3 | 1 - 6 3 5 6 | 6 5 3 2 2 - | (后略)
(咽)

〔梨调数板〕，唱词为七言上下句式。唱腔为上下句体，有板无眼($\frac{1}{4}$拍)，上句落“5”音，下句落“2”音。四句以上的唱词可用垛句（减去引子和间奏的过门）形式处理。能表现多种情绪，有很强的可塑性。例如：

1 = C

选自《韩湘子度妻》
（柳守明演唱 谷 峰记谱）

【梨调数板】（女腔）（上句）
$\frac{1}{4}$ ♩=96 (2 . 3 | 2 2 | 0 6 | 5 6 1 | 2 2 | 0 6 | 5 6 1 | 2) | 6 . 5 |
秀

3 2 | 2 (2 | 0 5 | 3 1 | 2) | 6 . 3 | 5 | 1 | 5 3 |
英 闻 言 羞 红

5 2 | 1 6 | 5 | (5 i | 6 3 | 5 i | 6 3 | 5) | 6 |
(下句)
面， 骂

5 | 3 2 | 5 1 | (6 i 2 6 | i) | 3 2 | 1 2 | 5 . 3 | 2 1 |
声 风 魔 出 家 人。

6 | 0 2 | 1 6 | 5 3 | 3 | 6 1 | 3 2 | 2 | （后略）

1 = C

选自《韩湘子度妻》
（童兴进演唱　谷　峰记谱）

♩=96　【梨调数板】（男腔）（上句）

$\frac{1}{4}$ （2·3 | 2 2 | 0 6 | 5 6 1 | 2 2 | 2 6 | 5 6 1 | 2）| 6 | 6 5 |
湘　子

3 1 | 6 |（6 7 6 5 | 6）| 6 | 1 | 3 5 | 6 1 | 5 |
一　听　慌　张　了，

（5 1 | 6 3 | 5 1 | 6 3 | 5）| 1 6 | 5 3 | 5 3 | 5 1 |
（下句）
脚　踏　云　头

（6 1 2 6 | 1）| 3 | 1 | 6 1 | 5 3 | 0 2 | 1 6 | 2 | （后略）
步　步　高。

〔梨调逃往〕、〔梨调弦索〕（又名“仙索”），均为〔数板〕的另一种形式，只是哼腔（拖腔）不同。$\frac{1}{4}$记谱。使用较少。上下句或四句式结构。

〔梨调叫板〕，是根据情节加入的似唱、似喊的音调。一人唱的称〔单叫板〕，两人唱的称〔双叫板〕（对唱或重唱形式）。〔梨调叫板〕可以加在任何一个上句之前。

〔梨调导板〕，以散板形式记谱，用在唱段前端。多在人物“出场”以前演唱，“出场”之后再上板演唱。表现激动的情绪。

〔梨调落板〕，又称〔收腔〕、〔尾声〕，是梨簧音乐中一种很有特色的唱腔。唱词为七言上下句式。唱腔只一对上下句，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），上下句均落“6”音。上句有短暂的离调颇新鲜，用在每折段子的最后，由演员齐唱来表现，例如：

1 = C

选自《安安送米》
（童兴进演唱　张继旺记谱）

【梨调落板】　♩=48　（上句）

（前略）$\frac{2}{4}$ 2 2 2 1 6 | 2 1 5 | 6 5 4 2 | 4·5 6 5 6 1 |
流　泪　眼　对　流　泪　眼，（啊）

5· 3 | 2 3532 | 1·235 2317 | 65 6· | (下句) 3 1 231 |
断肠

2352 1 6· | 3216 1253 | 35 2 (2312) | 3· 2 3532 |
人送 断 肠 人。 (嗯)

1·235 2317 | 65 6 (6i56 | 7 2 7276 | 5632 5672 | 67567 6) ‖

在梨调系统中,〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕的男腔多平直,有时高亢。女腔则柔美而富旋律性。男女声一般有四、五度之差。〔梨调快板〕的男女腔行腔曲调如:

(男腔) 4/4 3 - 23 1 | 23 521 6(1 56) | 3 - 26 12 | 3 23 1 65 ‖

(女腔) 4/4 6 - 53 21 | 23 521 6(1 56) | i6 53 23 12 | 65 32 1 65 ‖

在梨簧的传统唱腔中,即便使用同声演唱,也可根据各自的音域或自身状况而有走(指唱)高与走低腔之分。

簧调系统:是已故作曲家张继旺于二十世纪六十年代编创的一种新腔系统,与梨调系统相对应。宫调式。一般以四句唱词为一段,每句落音分别为"5、3、3、1"(有时第二、三句落在 1、5或其他音上)。定调多为1 = C。簧调唱腔明朗、秀丽,与哀怨、稳健、商调式的梨调系统唱腔形成鲜明的对比。簧调唱腔与梨调唱腔一样以〔慢板〕、〔快板〕、〔数板〕为主腔,其他板式也带有附属的性质(附属于主腔)。簧调唱腔虽在实践中受到了一定的检验和肯定,但尚待进一步地严谨化和系统化。

〔簧调慢板〕,也称〔簧调正板〕。唱词的基本句式为七言四句式,可增字。唱腔为四句体,一板三眼(4/4 拍)。可反复演唱,也可接其他板式。擅长抒发、咏叹。例如:

1 = C

选自《孟丽君》
(刘大玲演唱 张继旺编曲)

♩=60

4/4 (2· 3 1 2 3 56 i 6 | 5· 6 56 i 6·i65 3432 | 1 6 1 2 3 6i 5643 |

2321 6 1 2· 1 2 5 | 3· 5 2 12 3 56 i 6) | 【簧调慢板】(第一句) 6 5· 6 56 i 6 |
昔 日

5 5 3 2 2 7 | 6· (7 2 5 | 3·5 3 2 7·2 2 3 7 |
里

6·7 6 5 3 5 6) | 6 6 i 6 5 3 | i 2 i 6 5 3 5 6 |
木兰从军传佳

7 2 7 6·5 6 i | 5 (5 6 3 5 2 3 | 5 3 5 6 i 6 i 2 |
话，

3·5 3 2 1212 5 3 | 2·3 2 7 6 2 7 6 | 5 - - 3 6) |

（第二句）

6 5 (5) 6·i 6 5 | 6 4 5 3 (2 3 5) | i 6 6 i 5 3 5 |
她乔装男儿把

i 6 5 6·5 6 i 6 | 5 - 5·6 3 2 | 1· 2 3 2 3 (5) |
战马

i 6 - - | 6 - - - | 5 · 6 4 · 5 |
跨。

3 (2 3 3 5 2 3 | 5 i 3 6 5·6 5 6 i | 6·i 6 5 3 4 3 2 |

（第三句）

i 6 2 i -) | 6 i 6 3 (5) i 6 5 | 3 5 2 (2·3 5 6) |
十二载

6 i 6 3 5 3 (5) | 6 i 6 5 3 6 2 7 6 | 5 6 7 - - |
营中人不晓，

7·2̇ 76 5· 3 | 5· 6 56 12 | 32 3 (3· 2 37 |

6i̇ 2̇6 i̇2̇ 36 | 56 12 32 3) | (第四句) 6 i̇6 3(5) i̇6 53 |
无

353 21 6(1 56) | i̇6 (5) 1·2 65 | 65 53 (35 2)3 |
人 知 她 是

5· 6 53 56 | i̇6 i̇ 02̇ 65 | 53 5 65 6 |
女 儿

i̇6 5 5 63 | 2 - - - | 2· 5 3 22 | 1 - - - | （后略）
家。

〔簧调快板〕，唱词为十言四句式。唱腔为四句体，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），四句落音为“5、1、3、1”。长于表现多种感情。或叙事、或抒情，多姿多彩。唱词的节奏安排较紧。例如：

1 = C

选自《白蛇传·游湖》
（刘大玲演唱 张继旺编曲）

♩=60 【簧调快板】

$\frac{4}{4}$ (3· 5 212 356 i̇6) | 65 (5) 656 i̇6 | i̇6 53 2 27 |
虽 然 是

6·(7 65 35 6) | 6 i̇5 6·5 3(5) | 63 5 6·7 56 |
叫断 桥 桥 何曾

76 2̇7 65 6i̇ | 5·(6 43 23 5) | (第二句) i̇5 (5) 6·i̇ 65 |
断？ 桥 亭

64 5 3·(2 35) | 656 i̇5 65 3(5) | 323 5 05 32 |
上 过 游 人 两 两 三

(第三句)

3· 5 1·(7 6 2̇ i) | i 6 i 0 2̇ 6 5 | 3 5 3(2 1 2 3 5) |

三。 对 这 等

6 5 6 i 6 5 3(2 3 5) | 6 3 5 6 2̇ 7 6 | 5 6 7 - - |

好 湖 山 愁 眉 尽 展，

7· 2̇ 7 6 5· 3 | 5· 6 5 6 1 2 | 3 2 3 (3· 2 3 7 |

(第四句)

6 i 2̇ 6 i 2̇ 3 6 | 5 6 1 2 3 2 3) | 6 i 6 3(5) i 6 5 3 |

也 不

3· 5 2 1 6(1 5 6) | i 6 (5) i· 2̇ 6 5 | 6 5 5 3 (3 5 2 3) |

枉 下 峨 嵋

5· 6 5 3 5 6 | i 6 i 0 2̇ 6 5 | 5 3 5 6 5 6 |

走 过 一

i 6 6 5 6 3 | 2 - - - | 2· 5 3 2 2 | 1 - - - | (后略)

番。

〔簧调数板〕，唱词为七言四句式。唱腔为四句体，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），四句落音为“5、1、5、1”。可表现喜、怒、哀、乐多种情感。例如：

1 = C

选自《白蛇传·合钵》
（丁国银演唱 张继旺编曲）

♩=96 【簧调数板】（第一句）

$\frac{1}{4}$ (3· 2 | 3 6 i | 5 6 1 2 | 3) | 6 i | 6 5 | 3 5 | i 7 | 6·(7 | 6 7 6 5 |

姣 儿 满 月

3 5 | 6) | 6 5 | 5 6 5 | 3 | 3 5 | 6· 2̇ | 7 6 | 5·(6 | i 2̇ 3̇ |

我 心 欢 喜，

(第二句)

今日亲朋

试壮啼，

(第三句)

摘来鲜花

香喷鼻，

(第四句)

房中去慰

疼爱的妻。(后略)

〔簧调半清板〕，唱词为七言上下句式，可增字。唱腔为上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），落音为“3、1”。特点是清唱清补（即清唱一句词，乐队托个小过门；唱腔的主体部分，每句皆是闪板起唱，长于叙述。结尾部分根据情绪的需要，压缩节奏，变为$\frac{1}{4}$拍，且改闪板为顶板，但落音不变。

为姐若是回来早

（选自《白蛇传·端阳》白素贞唱段）

张继旺编曲
刘大玲演唱

1 = C $\frac{2}{4}$

♩=66

【清板】

为姐若是回来

1. 2 3565 | 3(6i 5632 | 1 23 6i65 | 3) 6 i6 | 356i 65 3 |

早， 救得 官人

6 5 3 23 | 5. 3 2123 | 1.(2 7 6 | 5356 7656 | i) 356 |

命 一 条。 倘若是

i656 3 | 6i65 5632 | 1. 2 3565 | 3(6i 5632 | 1 23 6i65 |

为姐 回 不 了，

3) 6 56 | 3. 5 6535 | 6 i6 5 65 | 3 53 2123 | 1.(2 7 6 |

你把 官 人 遗 体 葬 荒 郊。

5356 7656 | i) i6 i | 6 65 3 | 6i65 5632 | 1. 2 3565 |

坟 头 种上 同 心 草，

3(6i 5632 | 1 23 6i65 | 3) 6 5 | 3 35 65 3 | 2 23 5 63 |

坟边 栽起 相思 树

5. 3 2123 | 1/4 1.(2 | 7 6 | 5676 | i) | 6535 | 6 56 | i265 | 3 6i |

苗 为姐 化作 杜鹃 鸟，飞到

（乐队入）

2 32 | i23i | 2 | 慢 32 i | i265 | 3 0 | 0 53 | 2. 1 | 2 3 | 1 | 1 ‖

坟 头 也 要 哭几 遭。 （噢）

簧调系统还有〔导板〕、〔叫板〕、〔清板〕等板式，用法特点基本同于梨调系统。

联曲体（杂曲小调）。曲调共有数十首，在《金莲调叔》唱本中就用了十九首。小曲也称小调，有些可以单独演唱，如〔花名调〕、〔手扶栏杆〕、〔虞美人〕等。联曲体的曲调来源三个方面：

芜湖和外地流入芜湖的民歌、小调，有〔划龙船〕、〔五更调〕、〔鲜花调〕、〔得崩调〕、〔花名调〕等。例如：

五　更　调

（芜湖民歌）

2/4 6 6 1 | 6 6 1 |: 2 2 3 2 1 | 6 6 1 :|| 5 3 3 3 |
春季里来春（呐又）耕忙（哪），箩里无有

2 1 6 | 6 1 5 6 | 1 6· | 3 3 | 3 1 3 |
种（哎）手上无有秧，手提稻箩

2 1 6 | 6 5 3 3 | 2 1 6 | 6 5 3 3 | 2 1 6 | 6 1 6 |
（花哎花又莲子落哎落又莲子花哎）怎能栽

5 – | 3 6 1 | 3 3 2 | 2· 1 6 | 6 1 6 | 5 – ‖
秧，（欧哎嗨）无钱买种怎能栽秧？

清同治年间，在芜湖滩簧、徽剧和芜湖梨簧并盛时期，吸收的〔二簧平〕、〔四平调〕等徽剧二簧的音乐成份。例如：

自古男子最薄幸

（《狮吼记》柳氏［旦］唱腔）

张　智作词
张继旺编曲
刘大玲演唱

1 = C

中速

【二簧平】

4/4 （7·2 7 6 5 3 5 6 | 1·2 3 2 1 –） | 3· 2 3 2 3 |
自古

0 6 1 6 5 3 | 3 2 （5 3 2 1 6 | 6 1 2 3 2 –） |
男子（安）

3· 2 3 2 3 | 0 6 1 6 5 3 | 3 2 （5 3 2 1 6 |
最薄幸（呐），

6 1 2 3 2 -) | 5 · 6 5 3 2 | 2 5 3 2 5 3 2 |
说 是 多

1 6 1 2 5 3 2 | 2 1 6 (5 7 6) | 1 · 2 3 2 3 |
情 却

3 5 2 1 6 | 1 - - (2 | 7 2 7 6 5 3 5 6 |
无 情。

1 2 3 2 1 1) 1 | i · i 6 5 | 3 5 6 i i 6 5 |
你 意 马 心 猿 浑 无 定，

(i i 3 2 i 6 5 | 3 · 5 6 i i 6 5) 5 | i i 6 5 |
我 掷 碎 菱 花

3 2 5 1 | 1 5 3 2 · 3 | 1 2 1 6 - ‖
气 难 平。

来自扬剧音乐的部分，有〔梳妆台〕、〔银纽丝〕、〔三叠浪〕等。扬剧音乐对梨簧音乐有一定的影响，有些被梨簧音乐直接吸收，有些则经过编创成为梨簧的唱腔。

1 = C

选自《活捉》
（刘冬英演唱 谷 峰记谱）

【梳妆台】

4/4 (1 · 2 3 5 2 1 6 1 | 5 3 6 5 3 5 6) | 5 · 3 5 i 6 - |
自 从

i 5 i 6 5 (2 3) | 5 · 6 i 6 3 5 6 | 6 5 3 2 (2 1 2 3) |
沛 县 那 一 年 遭 水 难，

5 · 3 5 i 6i 6 · | i 5 i 6 5 2 3 5 | 5 65 5 3 2 6 1 2 |
母 女 三 人 逃 荒 就 在 运 州

2 1 6 5 (5 3 5 6) | 5 65 3 2 1 - | i 5 i 6 3 5 2 3 |
城， 奴 爹 爹 不 服 水 土

5 1 6 3 35 3 | 5 2 1 6 (6 1 5 6) | 5· 3 5 i 65 6· | i 5 i 6 3· 5 2 3 |
一 命 身 亡 故， 奴 的 母 无 银 钱

5 i 6 3 5 6 | 3 · 5 2 6 2 · 3 | 1 6 5 5 - | (后略)
殡 葬 我 父 亲。

梨簧说唱非常讲究字正腔圆、腔随字走，重四声阴阳。道白以芜湖城里方言为基础，加上尾韵而成。如“家住在”三字，芜湖话读“嘎（ga）锯（ju）在”。为摒弃太土的方言，又保持地方特色，说唱时读成“家（jia）住（ju）在”。再如珠读“居”，禅读“船”，书读“须”等等。梨簧唱腔的吐字按“平、上、去、入”四声。如 6 | i | 6. 5 | 3 2 | 2 |，
一 见

不能唱成：6 | 3 5 | 3 2 | 2 |。又如：6 i | 3 2 | 3 2 | 2 |，不能唱成：
一 见(剪) 手 举

3 5 | i 6 | 6 5 | 3 2 | 2 |。当然，强调四声阴阳也不可绝对化，如〔梨调数板〕
手 举(锯)

在乐段收腔的固定旋律 2 2 3 | 7 2 7 6 | 5· 6 | 2 3 5 6 | 1 - ‖，配上各种不同的唱词，因演员的艺术个性使用不同的装饰音，可将“死曲活唱”。

梨簧的伴奏清新悦耳，有浓厚的江南丝竹风格。做会（演唱），自奏自唱，最少二人，编制为正弓二胡（1 - 5 定弦）、点鼓（形如体育器械之铁饼）。四人则加反弓二胡（5 - 2 定弦）、月琴——此种编制较为常见。六人再加琵琶、扬琴。八人再加笙、箫。后期也曾使用过低音乐器和其他乐器。伴奏时，并非所用乐器齐奏到底，有经验的老艺人配合默契，往往采取“你简我繁，你繁我简”相互自觉映衬的民间伴奏手法，演奏起来得心应手，灵巧活泼，浑然一体，如：

大 过 门

1 = C $\frac{4}{4}$ 谷 峰记谱

竹 笛 6 6 5 i 0 i 2 | 1 · 2 1 2 6 · i 5 3 | 2 · 1 6 1 2 - |

正弓、反弓、二胡、弹拨乐器 6 6 5 i 0 i 2 | 1 · 2 1 2 6 · i 5 3 | 2 · 1 6 1 2 2 |

0 32 1 23 1 2 3 | 5 - - 0 21 | 6 0 1(tr) 5 21 65 3 |
2· 3 1 23 1 2 3 | 5 5 3 5 6 1 1 | 6· 1 6 1 4 6 65 3 |

2321 6561 2 - | 3 5 5 0 5 0 5 | 1 21(tr) 6 1 0 3(tr) |
2·1 6 1 2 2 | 3· 6 5 1 6 5 3 5 | 1 6 56 1 12 3 |

2 0 32 1 23 2161 | 5 0 61 5· 6 1 2 | 6 1 3 23 5 0 3(tr) | 2/4 2 - ‖
2 3 5 2 3 2161 | 5 5 3 5· 6 1 1 | 6 1 2 3 5 6· 1 | 2/4 2 - ‖

上例“大过门”在传统唱段中只作过门使用。新音乐工作者则将它作某些变化作为曲牌使用。从中略可见伴奏中繁、简协同之一斑。

梨簧的曲牌都是无唱词的伴奏和描写音乐，约十余个。常用的有欢快的〔红绣鞋〕，写景、叙事的〔八板头〕、〔九连环〕、〔两头忙〕等。有时则编创或移植其他曲种、剧种的曲牌。例如：

红 绣 鞋

1＝C 欢快地

6· 1 5 3 | 6· 1 5 6 | 1 6 1 2 | 3· 2 3 5 | 2 3 1 7 | 6 2 |

1 6 5 3 | 6· 5 6 1 | 2 1 2 | 3 5 3 2 | 1 1 6 56 | 1 1 3 |

2 3 1 6 | 5· 6 1 1 | 6 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 5 | 5 65 3 5 |

6 5 6 1 | 2 1 3 2 | 1 6 5 3 | 5 6 1 2 | 6 5 3 2 | 5 - ‖

梨簧坐唱没有成套的锣鼓谱，也没有独立演奏的锣鼓经。梨簧的打击乐器主要是点鼓、檀板及小磬。敲击板眼或节奏型。

四弦书音乐　四弦书的唱腔音乐源于皖西地区的民间小调，如霍山民歌〔扒调〕、〔五字赞调〕、〔十字调〕等。

四弦书音乐唱腔结构为曲牌联缀体和单曲体两种。〔乐白调〕是目前有据可查的最早的唱腔曲牌，十九世纪六十年代就已形成。〔乐白调〕分为〔白调〕和〔乐调〕两大类。〔乐调〕又发展为〔喜乐调〕（也称〔欢乐调〕）、〔悲乐调〕、〔愤乐调〕三种曲牌。

四弦书的唱腔可由两个或两个以上曲牌联缀而成，无固定程式，但有时形成曲牌之间对应性的结构，如，由〔乐调〕联〔白调〕组成一个唱段，可反复出现数次。

〔白调〕有$\frac{1}{4}$、$\frac{2}{4}$两种节拍。上下句体，上句较典型的落音为“$\underset{\cdot}{6}$”，也有的落于“3”或“2”音，下句可落于“3”音“2”音或“$\underset{\cdot}{5}$”音，段落结束时有拖腔落在“$\underset{\cdot}{1}$”音上。唱词的基本句式为七字句。字多腔少，近于口语，节奏明快，说唱性强。常用于叙事、说理、争辩处。四胡定“1 — 5”弦。例如：

选自《韩湘子讨封》
（刘应才演唱　沈义龙　湑衡文记谱）

1 = G
♩ = 128
$\frac{1}{4}$

【白调】

韩　湘　子　正

坐在　高山　没坐　定，（哪）

耳红　面　热　都　不　安。

左　眼（那个）不跳　右眼　跳，

6(i | 6 65 | 3 6 | 5 3 | 2)5 | 5 55 | 3 3 | 3 5 | 2 | (6. 5 |
手 掐(那个)指纹 颠倒 算。

3)3 | 3 1 | 3. 2 | 3 1 | 3 | 3 1 | 3 3 | 3 3 | 2 | (6. 5 |
算 到 了(是)算 到 了，算 到 我 妻 把 我 盼。

3)5 | 5 3 | 3/8 3 3 3 | 3 3 | 35. 3 | 1/4 2 | 6 | 6 | 6(3 | i 2 |
不 怪(小) 我 妻 子 盼 念 我，

3 3 | 3 5 | 5. 3 | 2 | 2 i | 6 | 6 i | 6 5 | 3 6 | 5 3 |

2)3 | 1. 2 | 5 3 | 3/8 3 3 3 | 5 6. 1 | 1/4 1. 6 | 5 | 5 | 5(6 | 5 3 | 5 5 |(中略)|
我 妻 子 本是 一名(个)女婵 娟。

6. 5 | 3)3 | 3 55 | 3 3 | 2 2 | 1 6 | 0 3 | 3 3 | 2 1 | 3 5 |
棒 打(那个)仙 掌 落 下 雾， 都 掉 在 西 京 长 安。

6 | 5 | 5 | 5(2) | 2 | 2 3 | 5 | 5 2 | 3432 | 1 | 1 ‖
(啊)

〔乐调〕，$\frac{2}{4}$拍。上下句体，上句一般落“6”音，下句一般落“5”音。唱词基本句式为十字句或七字句。旋律起伏不大，多用于叙事，有时也用于抒发较诙谐的情绪。四胡定：“5 — 2”弦。例如：

选自《降香记·罗成护亲》

1 = ♭E

（李文全 何金霞演唱 李鹤鸣记谱）

【白调】♩=85

2/4 (0 1 6 3 | 3 5 1 2 | 3 2 1 6 6 | 3. 2 1 6 3 | 2 1 6 1 5 |

6561 5 5 | 7 6 5 5 | 5 6 5 5 | i 2i 6i65 | 6i 3 5 |

5 5 6 i | 653 2· 1 | 6· 1 2 5 | 5 53 2326 | 1221 6 3 |

【乐调】

5621 2 1 | 5 53 2 6 | 1216 5 | 1· 6 5) | 3 6· i |

(女唱)(啊)

3 2 6 | (3 6· 1 | 3 2 6) | i· 6 5 | (i· 6 5 |

言 的 是 (男唱)言 的 是，

356i 5) | 5 5 1 | 3/4 2· 1 6 6 0 | 2/4 1· 2 | 3 6 i6 |

(女唱)言 的 是，(啊 啊) (齐唱)(啊)

(5 5 |

5 2 5 53 | 2 21 6 6 | 5 - | 5 5 6 | 1 2 3 5 |

5 53 2 26 | 1221 6 3 | 2163 5 | 6561 5) |

【白调】 转1 = ♭B(前5 = 后1)

3 2 i | i 35 3 | 3 3i i 3 | 3 32 i· 2 | 3235 2· i |

(女唱)言 的 是 正 月 三 月 百 花 春，(哪)

6(2 2i | i· 2 5 53 | 2· i 6 | i 65 6) | 0 3 3 |

(男唱)凭 借

32 i 6 | 5 5 53 3 | 0 5 3 2 | 6· 2 32 3 | i· 6 5 |

着 四 五(哇)六 月 藕 莲 生。(哪)

5 (i6 | 5 53 | 2 23 5 0) | 3/8 i i | 1/4 6 5 | 2/4 656i 3 |

(女唱)七 八 九月 寒 霜 降,

(6i65 3) | 1/4 X | 2/4 3 3 6 6 | 0 6 3. 6 | 5. 3 2 |

(男唱)(哈) 十 冬 腊 月 (齐)水 成 冰, (哪)

(2) 6 3. 6 | 3/4 5. 3 2 (2) | 2/4 2. 3 5 | 656i 5 52 | 3 32 1 |

水 成 冰。(哪) (啊)

(1232 1) | 2 3 i | i 6 6. 6 | 6 6 5 | 5 5 i |

(女唱)上 场 来 四 季 我 唱 罢 一 年 的 景,

(6i65 3) | 5 5 5 | 3 3 i232 | i 5 2. i | 2i 6 5 |

(男唱)你 让 俺 拉 开 当 年 的 古 书 文。(哪)

(i i6 5 5 | 3 6 5 5) | 3/8 i i i | 1/4 6 5 | 2/4 656i 3 |

(女唱)说 书(啊) 需 要 表 朝 代,

(6i65 3) | 3 35 3. 3 | 3 35 6. 6 | 3 35 2 | (2. 3 5 i |

(男唱)自 古 道 是 不 表 朝 代 说 无 根。

6535 2) | i i 6 6 | 656i 3 | (5 i 3) | 3 5 6 |

(女唱)前 朝 后 汉 都 不 论, (男唱)你 让 俺

3 3 533 | 6 i 2 i6 | 5 (6. 56i | 5 53 2123 | 1/4 5) | (后略)

自 打 隋 朝 论 前 文。(哪)

〔喜乐调〕,$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$两种节拍。上下句体,上句落音为“6”,下句落音为“5”。基本词格为七字句。定弦“5̣－2”。曲调比较活泼、跳跃,有一定的抒情性。常用于描写景色,或表现人物观赏景色时的情绪,也用于叙述、逗趣、讽刺等。例如:

选自《雷锋冒雨送亲人》
（刘应才演唱　沈义龙记谱）

1 = ♭B

【喜乐调】 ♩= 108

（前略）| 2/4 6 1 6 3 | 3/4 2 3 3 2 1 | 2/4 1. 6 | 5 (5 5 5 |

不 如 把 你　母 子（我）送 到　家。（嘞　哈）

1/4 5 5 | 5 2 | 2 2 2 | 2 2 | 2 7 | 7 7 6 | 5. 6 | 2 7 | 6 | 6 |

转1 = F（前5 = 后1）

3 | 2 1 6 | 6 5 | 5 3 | 2 | 2 3 | 5 6 | 5 3 | 2 | 2 2 3 |

【白调】

5 6 | 5 3 2 | 1 6 | 5 3 2 | 1 | 2. 3 | 2/4 5) 1 6 | 5 - |

雷　锋　他

1. 6 5 | 5 6 5 3 2 | 2..(1 6 5 | 5 3 6 5 | 3) 6 6 3 3 |

忙　把（那个）

6 6 6 5 | 1 6 | 3/4 6 2 2 | 3/4 (5 4 5 5 4 | 6 5 2 |

孩 子 抱 过　手，　（啊）

【喜乐调】 转1 = ♭B（前1 = 后5）

6 5 4 2) | 0 5 5 3 | 2 3 2 2 | 1 6 | 5 - ‖

抢　一　个　包 袱　背 在　肩。（哪　哈）

〔悲乐调〕，2/4 拍。上下句体，上句落音为“6”或“3”，下句通常落于“5”音，但唱腔中间的有些下句也可落于“6”音。上下句中均含有基本旋律音型“2161 6”。唱词基本句式为七字句和十字句。定弦“4 － 1”或“2 － 6”。旋律委婉，起伏跌宕，用于表现妇女悲哀、哭泣的情绪。例如：

选自《二十四孝》
（刘应才演唱　沈义龙记谱）

1 = D（4 － 1弦）

♩= 90

2/4 (5 5 | 3 3 | 2 1 6 1 6 | 1. 3 2 | 2 1 6 1 5 |

6 6 1 2 3 | 5 5 5 3 | 3 3 3 3 | 3 2 1 6 1 | 3/4 2 2 1 6 1 5 |

2/4 6 61 2 3 | 2161 5 3 | 2161 5 | 6 61 2 3 | 2161 6 0) |

【悲乐调】

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 3 6 | 5. 3 3 | 3/4 2 2161 6 |

赵 云抱 着了 小郭 成，(哪 啊)

2/4 (1. 3 2 | 2161 6) | 3/4 1 1 6 6 5 3 | 2/4 5 5 5 5 |

不由 得 珠泪 滚滚

5 4 4 2 | (6 61 2 3 | 2161 6) | 2 2. 1 1 | 6 6 5 3 | 3 5 1 6 |

泪纷 纷。 出言 没把 旁人 叫， 又把 我儿

6 6 5 | 1. 6 6 | 5. 3 3 | 3/4 2 2161 6 | 2/4 1. 3 2 | 2161 6 |

叫几 声。

5 - | （过门及中段略） | 1 1 1 6 | 6 1 6 6 | 6 6 1 6 |

忽听 得（呀） 锄头（啊） 钢当 响一

6 5. 3 | 3 2 | 2161 6 0 | 5 - | 5 - | （后 略）

声。

〔愤乐调〕，$\frac{1}{4}$拍。唱词句式、曲体结构均同于〔悲乐调〕，节奏则较紧凑，情绪更显激愤。〔愤乐调〕多用于表现男子的悲伤、愤慨之情。例如：

选自《金鞭记》

1 = D（4 — 1弦）

（刘应才演唱　沈义龙　淠衡文记谱）

【愤乐调】♩= 108

（前略） | 1/4 (2161 | 5) 3 | 3 22 | 1 2 | 6 5 | 5 3 | 6. 1 | 5 3 | (2 21 |

拜 罢（那个） 父母（啊）欠 身 起，（嘛）

6 2 | 1 16 | 5) | 1 16 | 1 6 | 0 6 | 6 66 | 6 6 | 6 5 | 5 3 |

老夫 妻（呀） 将 他（那个） 弟兄 送 出

门。（嘛）　这才是天上掉下来斩人剑，（哪）

直斩得娘儿（那个）父子两离分。

要想（那个）娘儿父子来相会，（呀）除非是转世投胎

到来生。

单曲体四弦的唱腔均为一板一眼，曲体结构以上下句为基本，唱词句式有十字句、七字句。上下句的落音有多种，如："6、6""5、6""6、5"等。一般只用于"书帽"（或称小段）。其曲体结构因曲牌或演唱者不同而有所不同，比如：对应结构（上句＋下句）、分合结构（短拖腔＋上下句＋一句落腔）、起平落结构（一个大起句＋上下句＋两句落腔）、起承转合结构（四个乐句）等。

选自《西厢记》
（刘应才演唱　沈义龙记谱）

1＝A（5－2定弦）

♩＝90　$\frac{2}{4}$

【十字韵调】

正月里（呀）什么花人人所爱？什么人，手握手同下山来？（呀）

（后略）

1＝D（5－2）

选自《八朵云》
（佚名氏演唱　沈义龙记谱）

♩=102

2/4（5· 3 | 2 2 2 6 | 5 2· 1 | 5· 3 3·· 5 | 2· 1 1 2 3 |

2 1 6 5）| 5· 5 | 5 5 5 | 5· 5 | 5 6 1 |
（嗨）

1 2 3 5 | 5 3 2 | 2 2 2 1 | 2 1 | 1 6 5 |

5（5 5 5 | 5 3 2 3 1 | 2 6 5 | 2· 1 6 6 5 | 3 2 1 6· 5 |

2 2 1 2 5 | 3 2 1 6）| i i 2 | i 6 6 5 |（5 1 i i |
太阳出　山满天毒，

6 3 5 | 0 6 5 6 3 | 2· 1 6）| 6 i i i 6 6 | 6 6 6 6 |
说的是（那个）太阳出山

6 5 | 3 2 6 | 6（3·· 5 | 2 2 1 6 3 | 2 3 1 2 1 |
满天　毒。（啊）

3 2 6）| 6 6 i 3 | 3· 2 2 6 |（6· 1 5 3 | 3221 6）| 2 2 2 |
世上事情讲不得，　同志们

（3 2 1 6）| 6 i i i 6 | 6 5· 3 | 3 2 6 | 6（3·· 5 | 2 2 1 6 3 |
你们要孝双父　母。（哎）

（中略）| 2 3 3 6 6 | i 3 3 2 2 | 2 1 2 6 |（6· 1 2 3）| 2 2 3 3 3 |
这名叫（那个）全书因果（么）顺天地，　同志们（那个）

i 6 5 3 | 3 2 5 3 | 2 － | 2 1 2 | 1· 6 | 5 － ‖
疏宗灭祖　使不得。　（哎）

在单曲体的结构中，曲牌的曲体结构有时也呈现出多样性，但总体上是由起、平、落三部分组成。

四弦书音乐的节拍以$\frac{2}{4}$拍为主，有时也用$\frac{1}{4}$、$\frac{1}{8}$拍，且变换较频繁。音乐句逗与句式结构大致相吻合。

四弦书音乐的调式，以羽调式、徵调式及两者交替的调式为主，极少数为宫调式。其调式的这一特征，与皖西地区民间音乐的调式特征是一脉相承的。

四弦书音乐的转调有：同宫系统的调式转换，异宫系统的调式转换（包括近关系转调和远关系转调，暂转调等）。转调一般用间奏过渡或在唱腔中直接由原调转入新调。

四弦书唱词的基本句式是七字句和十字句。

七字句的词格是二、二、三。七字句的变化句式是八字句，词格有两种：①二、二、四，②二、三、三。七字句的另一变化句式是九字句，词格也有两种：①二、四、三，②四、二、三。

十字句的词格为三、四、三。七字句加帽（多是称谓性字）或句中加垛，也构成十字句，如："韩湘子正在高山未坐定"等。加帽形式艺人称之为"三字头"。

七字句和十字句在四弦书中大都掺合使用，有时交替使用，如："五行山收那徒弟孙悟空，八戒住在高老庄。"

此外，被称为"五字赞"的词格是二、三。

四弦书的唱词属韵文体，用十三辙，多用言前、发花、人辰等张口韵。全书可只用一个韵，也可换韵（艺人称为"花辙"）。第一句与偶句必押韵。

四弦书的演唱有两个特点：一是在强调某种语气、情绪之处，或为使旋律与字调相吻合时，用大跳进行（特别是大小六度、小七度）。二是运用大量装饰音。运用装饰音是四弦书演唱最重要的润腔手法，给旋律增添了曲线美，同时也调整了旋律方向与字调的关系，避免了"倒字"的问题。

四弦书的伴奏乐器有：四胡、响板、醒木三种。

四胡有四根弦，分别称一三为外弦，二四为里弦。一弦用子弦，二、三弦用二弦，四弦用老弦，艺人称"行三配"。一弦与三弦、二弦与四弦均为纯八度关系；一三弦与二四弦为纯五度关系。四胡的弓毛分为两束，分别夹在一弦与二弦、三弦与四弦之间。持弓、运弓方法同二胡。四胡的形制尺寸大致如下：琴杆长七十二厘米，琴杆与轸子均用枣木制成。琴筒系圆竹，一端鞔有蛇皮，筒长十一点五厘米。琴码用高粱杆制，长一点六厘米。弓杆六十七厘米，弓毛长五十九厘米。琴弦系丝质。

响板，用两块檀木或枣木制成，呈长方形，长八至十厘米，宽二点五至三点三厘米，高一厘米。两块板的一端各钻有小孔，用一根长四十八厘米的细绳穿过，绳的两端各留二十二厘米，两板之间或结一绳疙瘩，或夹一小竹片，使之可张可合。演奏时，艺人将响板拴于右膝下，右脚前掌着地，用脚跟踏地击节。

醒字木(俗称"穷甩"),演唱时,放于板凳右侧一端,说到紧张处,拍木以渲染气氛。

四句推子音乐　　四句推子音乐唱腔是二十世纪三十年代在安徽凤台、颍上、寿县、六安、霍邱、淮南、蚌埠等地流行的花鼓灯歌舞音乐的基础上形成的。开始只选用一些民歌小调作为唱腔,后又吸收了琴书、"凤阳歌"等民间音乐逐步形成。

四句推子的唱念语言基本属北方官话支系中的中原官话,结合有凤(台)、寿(县)等地方言。演员使用韵白,唱词韵脚用十三辙。四句推子流行的地区语言相近,一般是把普通话的阴平读上声,把普通话的阳平读阴平。更突出的特点是,寿、凤方言的发声无唇齿音,将声母F发成H,如把风、肥、反分别念成 哄、回、缓等。但声母的发音一般不影响到韵脚。其语音调值见下表:

普通话调类	阴　　平	阳　平	上　声	去　声
调　型	低降升调	中平调	高降升调	全降调
寿、凤方言调值	213	33	435	51
例　　字	风	肥	反	饭
读　　音	hǒng	huí	hǔan	hùan

四句推子唱腔共四句,节奏、旋律均较平稳,仅在一个八度内"推来推去",四句一反复,故名"四句推子"。曾名为"清音"(又称"一条线调")。其主腔〔四句推〕的原型。如:

一　条　线　调

《渔舟配》

宋廷香演唱
陈　魁记谱

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

中速稍慢

$\frac{2}{4}$ (2 2 5 3 | 2 1 | 1 1 3 1 1 | 7 - | 6 5 6 6 |

5 -) | 3 1· 2 | 3 2 1 1 | 6 1 2 | 5· 6 5 3 |

忽听得 亲娘妈妈 说 一 声,

2 - | (1. 2 3 1 | 2 3 2) | 3 5 6 1 | 1 2 5. 3 |
都没有小渔姐

1 2 5 3 | 2. 3 7 6 | 5 - | (5 6 6 5 | 6 6 5) | 3 6 1 |
听得才清,(哪) 款金莲

1 2 5. 3 | 1. 5 | 3. 2 1 7 | (6. 5 6 5 | 6 5 6) | 3 5 6 |
跳在舟船上, 左手

2 7 6 5 | 6 1 5 | 3. 5 2 1 | 6 1 | 3 2 7 6 | 5 - ‖
拉蓬带着风。

四句推子的唱腔有曲牌体和板腔体两种。

属曲牌体的唱腔有:〔四句推〕、〔四月平〕、〔慢黄平〕、〔腊月平〕及小调〔十月空〕、〔虞美佳人〕、〔穿心调〕、〔绣蛤蟆调〕等。此外,还有丰富多彩的花鼓灯歌,如〔慢赶牛〕、〔送郎〕等。

〔四句推〕是四句推子的主腔,一板一眼($\frac{2}{4}$拍)。共四句,落音为"2、5(或1)、6、5"。唱词为七字句。从音调和"起承转合"的方整结构来看,它与民歌有着密切的关系。演唱板起板落,每句皆有一个短过门。早期艺人如陈敬芝、宋廷香等演唱的〔四句推〕都是五声徵调式,后受吕剧、曲剧、梆子戏等戏曲及民间说唱音乐的影响,渐渐发展为七声徵调式。例如:

四句推

1 = F $\frac{2}{4}$

凤台民歌

愉快、喜悦地

‖: (5 55 5 3 | 2 23 2 2 | 3 5 3532 | 1 16 1 1 | 1612 3235 |

2 23 2321 | 6 6 1 61 | 2 23 21 6 | 5. 56 | 3561 5) |

5· 3 2· 3 | 5· 6 6 1 | 2· 3 1· 2 | 5· i 653 | 2·(32 |
一 眼 望 去 遍 地 黄，(哎)
妇 女 割 麦 男 子 挑，(哎)
去 年 卖 粮 是 人 挑，(哎)

1 12 3 1 | 2 23 2) | 356 1· 6 | 1· 2 3 5 | 6· 5 3 1 |
满 地 稻 子 闪 金
稻 把 堆 得 像 山
今 年 要 用 汽 车

2· 3 1216 | 5· (56 | 3536 5) | 5· 6 1 6 | 1· 2 353 |
光，(哎) 穗 碰 穗 子
岗，(哎) 收 割 打 场
装，(哎) 农 民 口 唱

2· 3 6 1 | 3· 2 127 | (6· 7 6765 | 3535 6) | 6 5 3 2 | 1216 5 |
沙 沙 响， 微风 送 来
忙 得 慌， 金色 稻 子
丰 收 歌， 丰收 不 忘

1 6 5 3 | 2· 3 2 1 | 6156 1· 2 | 3532 1216 | 5· (56 | 3536 5) :‖
稻 谷 (哎) 香。 (哎)
堆 满 (哎) 仓。 (哎)
共 产 (哎) 党。 (哎)

〔四月平〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），旋律与〔四句推〕相似，唱词句式、唱腔结构皆同于〔四句推〕，但前两句变〔四句推〕的每句五小节为每句四小节，并只在第三句后有两小节的过门，因而显得规整、平直、紧凑。适用于稍快、干脆凝炼的唱腔。例如：

四　月　平

（选自《送香茶》张宝童唱段）

杨　敏演唱
高成斌记谱

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

中速

(356i 6553 | 2321 21 2 | 3 35 5332 | 1632 1616 | 1612 3235 |

6553 2321 | 6656 1616 | 3535 2776 | 5 5 6 | 3 23 5) |

5331 2 32 | 2763 5 | 6561 3 1 | 2·(3 4 3) | 7· 6 2 32 |
虽 说 愚 兄 木 雕 人， 你 可 知

7276 7 7 | 2 32 7 6 | 5·(6 7 6) | 5· 6 1 | 2376 5 |
宝童我 是 个 读 书 生。 你 是 二 八

3· 5 23 1 | 7675 6 | (6 67 6 65 | 5335 6) | 6 65 6 56 |
闺 阁 秀， 说 什么 情（来）

3643 2 | 1· 12 6 5 | 1· 2 4 3 | 2· 12 | 3 56 72 6 | 5 - ‖
道 什么 爱， 不 许你 在 此 胡 乱 云！

凤台等地流行的民歌〔十月空〕，共四句，落音“2 5 6 5”，唱词为七字句，被艺人们认为是四句推子主腔〔四句推〕的重要来源，对四句推子〔清板〕的形成亦有直接关系。例如：

十 月 空

1＝D $\frac{2}{4}$

陈敬之演唱
陈 魁记谱

中速稍慢

1 1 2 | 3 3· | 5 6 i 6535 | 2 - | 2 23 5 |
正 月 好 唱 正 月 空， 穷 汉 子

6 i· 3 32 | 1 13 2161 | 5· 0 | 56 1 6 | 6 5 3 | 2 53 2 1 |
无 粮 ，怎 么 过 冬？ 借 人 家 一 斗 二 斗

6 - | 3 5 0 | 6 6i 3 2 | 1· 2 32 5 | 2· 3 21 6 | 5 - ‖
利， 算 来 算 去 不 如 打 长 工。（哎）

曲牌〔虞美佳人〕，$\frac{4}{4}$拍子，句式、词格都不甚规整。唱腔结构基本为四句体，落音为“1 6̣ 5̣ 5̣”。唱词是增字的七字句。例如：

1 = D $\frac{4}{4}$

选自《游春》
（陈敬之演唱　陈　魁记谱）

【虞美佳人】慢速

3 2 2612 2 - | 563 32 1 - | 6165 3 55 253 | 2321 6.156 1 - |
虞（哟）美（呀）　佳　人（哪）　得了　病病在　牙　床，（哎）

6. 5 6 5 16 5653 | 3121 23 5 2 216 | 65 61 22 3 26 |
低　声小　语　叫声　有情　郎，（哎　郎　哎）妹子　有话　与你　来商

1.3 26126 5 - | 33 3123 5 2 216 | 6.5 61 22 326 | 1.3 26126 5 - | （后略）
量，（郎　哎）　快快进奴的房（哎郎哎）妹子有话与你　来商量。（郎　哎）

〔穿心调〕是淮词（流行于淮河流域的一种说唱）中的曲牌，被广泛使用于其他曲艺和戏曲唱腔（如黄梅戏、泗州戏等）。$\frac{2}{4}$拍子，共四句，落音为“1 1 6̣ 5̣”。唱词为七字。句式较齐整，前三句均为四小节，第四句为五小节。

〔绣蛤蟆调〕是四句推子中具有代表性的小调曲牌。$\frac{2}{4}$拍子，上下句结构，上句落2音，下句落“5̣”音。特点是，连续使用上句的垛句式处理，只在结束时落于下句，故音乐的悬念性很强，适于叙述大段的唱词。下例是由主腔〔四句推〕、曲牌〔穿心调〕、〔绣蛤蟆调〕联成的一首新曲：

1 = C $\frac{2}{4}$

选自《送香茶》
（杨　敏演唱　高成斌记谱）

中速轻快地

（【四句推】略） | (3 5 1 2 1 7 6 | 5 5 6 5 | 4 3 2 3 5) |

【穿心调】

5 56 1.261 | 2.(321 612) | 5316 5632 | 35 1. (1.276 561) |
上穿　可　体　小　夹　袄，

6165 3 | 5 3 6 5653 | 5 2 1 6.156 | 1.(6 561) |
腰　系　百　折　牡　丹　裙，

2. 1 2 | 5 3 6 5653 | 2321 6121 | 6.(765 356) |

着一条绿绫裤 对龙对凤，

2123 5 | 6165 63532 | 3 1 2 3253 | 5203 21 16 |

穿一双绣花鞋 莲步踩云。

5.(1 6 1 | 2 35 3276 | 5 5 6 | 4323 5) |

【四句推】

3 1 12 | 3532 3216 | 0 2 1 2 | 3 06 6535 |

红绫绣鞋 绿电拔，（喽噢嗬嗬

2 2 (32 | 1612 3235 | 6535 2) | 3 1 12 |

来呀） 鞋上面我

3532 3216 | 0 2 1 35 | 1. 5 3276 | 5.(6 |

又绣满帮子的花，（来咳呀）

4323 5) | 76 5 6 | 7. 6 7653 | 0 2 5 |

鞋两边绣上 蚕蛾

(6 67 6765 |

3. 2 127 | 6 - | 5335 6) | 3 35 6 56 |

【绣蛤蟆调】

子， 蚕蛾子系子

5331 2 | 2102 3 35 | 5776 5 | 3. 5 6 2 |

乱扑刺，鞋尖子绣朵大牡丹，牡丹旁边

2776 5 | 32 5 3 2 | 35 1 2 2 | 32 5 3 2 |

绣蛤蟆，不走路（来）它就不响，（啊）走一步（啦）

一咯哇，走两步它两咯哇，秀英我走了三四步，(来咳)

亲娘来(哎哟)我的妈妈，那蛤蟆它咯咯哇哇它咯咯哇哇

儿咯(得儿)可就哇。(子来哟哎哟呃)

板腔体唱腔是在〔四句推〕旋律的基础上发展起来的，有：〔原板〕、〔慢板〕、〔清板〕、〔垛板〕、〔导板〕、〔摇板〕、〔散板〕等板式。

〔原板〕，一板一眼，由主腔〔四句推〕直接衍变而来。一般为板起板落。基本形式仍是四句，按主腔的落音规律（2 5 6 5）衔接，亦有其他各句的组合（多用主腔第一、四句的组合）。〔原板〕长于叙述，它与垛句的结合可以演唱较长的唱词。唱词基本句式为为二、二、三的七字句，有增字。例如：

1 = ♭E

选自《白蛇传》
（朱冠江演唱　高成斌记谱）

2/4 慢速稍快

(乙打乙 (呆)

【原板】

我本来不愿上金山，

都只为本江佛有帖

0 2 5 | 3· 2 1 2 7 6 | 5·(6 5 i 2 | 6 5 2 3 5) |

命 我 行。

5 3 5 6 1· 6 | 1· 2 3 5 | 0 6 3 3 | 2· 3 1 |

我 恐 怕 娘 子 你 不 应 充，

(6 i 2 7 6 7 6 5 | 3 3 5 6) | 5 6 3 2 | 2 3 6 6 5 |

我 偷 偷 地 跑 出 了

6 1 1 | 2· 3 2 1 | 3 6 5 | 3· 2 1 3 6 |

俺 的 家 门。

5(6 5 i 2 | 5 6 i 2 6 5 3 | 2 3 2 2 | 6 6 6 5 |

5 i 2 2 i 6 | 5 5 i 2 | 6 5 2 3 5) | 3 3 1 2 | 3 5 5 6 |

我 打 算 烧 香 完 毕

6 i i 1 2 | 5· 6 5 6 5 3 | 2 - | (5· 6 i 2 | 6 5 3 1 2) |

我 就（后）回 家 转，

6 3 5 5 3 2 | 2 3 6 6 5 | 6 1 5 3 | 2· 3 2 1 | 6 1 5 |

谁 知 道 法 海 头 里 起 下 毒 心。

3 2 1 2 7 6 | 5(6 5 i | 6 5 4 3 | 5 -) | （后略）

〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。基本四句的落音仍是“2、5、6、5、”。但由于板眼的变化，节奏已经拉长。一般适用于十字句的唱词，长于抒情。〔慢板〕突破了〔四句推〕及〔原板〕板起板落的规律，演唱往往在弱拍起板（俗称“闪板夺字”，一般是在头四句较平稳的进行之后）。这一特点改变了四句推子唱腔的传统习惯，增强了唱腔的表现力。〔慢板〕闪板夺字的形式有：闪板唱，头眼唱，中眼唱，闪中眼唱。

选自《红楼梦》

1 = ♭E（王　亚编曲　韩　琳演唱）

慢速

4/4 (1· 2 6 7 6 5 | 1 6 1 2 3 - | 6· 5 6 i 4 3 |

2· 3 2 - | 2 1 2 3 5 i 6 5 | 4· 3 2 5 3 2 |

【慢板】

1· 3 2 17 6 56 | 5 5 65 4323 5) | 6· 1 5356 1· 2 |

绕　绿　堤

3 5 1 2 3· 5 | 6 i 6 5 1 6 1 2 | 3· i 6543 2·(32 |

拂柳　丝　穿过　花　径，

2/4 1612 3 2 4 | 4/4 0 4 4 3 2 2 2) | 3 7 675 6·(4 |

听　何　处

3432 1217 6· 5 65 6) | 5 3 5356 1· 2 | 3 5 1 2 3432 7 6 |

哀怨　笛　风送　声　声。

5·(6 4 3 2 3 | 5· 6 1 3 2 1 7 6 | 5 5 65 4323 5) |

6· 1 5 6 1· 2 | 3 5 1 2 3·(4 | 3432 1612 3· 2 32 3) |

人　说　道　大观　园

2/4 0 5 6 1 | 4/4 2· 1 3· 2 1 7 | (6· 7 6 5 ♯4 5 6) |

四　季如　春，

01 61 51 653 | 03 234 3· 5 2317 | 6 56 1· 2 3432 76 |

我眼中却只是　一座愁　城。

5·(6 4 3 2 3 | 5· 6 1 3 231 7 6 | 5 5 65 4323 5) |

01 61 56 1 2 | 35 12 3· 5 43 | 2·(32 1612 324 |
看沁芳桥头 水盈 盈，

04 43 2 22) | 03 12 323 76 | 03 23 6· 5 32 |
照见我异乡 客的 孤零 影。

1· 3 2323 76 | 2/4 5·(6 | 4/4 43 2343 5 55) | 6· 1 5356 1· 2 |
风 过 处

35 12 3432 17 | (6· 7 65 45 6) | 01 61 561 653 |
落红 成 阵， 牡丹谢芍药 怕

03 234 3· 5 2312 | 6532 1· 2 3432 76 | 5 – 0 0 |（后略）
海 棠 惊。

〔快板〕，有$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$两种节拍。旋律一般是主腔的第一句与第二句（或第三句与第四句）的结合、紧缩。终结音常落于"1"，也落于"5"。

〔导板〕，是一句引子性的唱腔，为散唱，性质属主腔的第一句，落音为"2"。

〔清板〕，一般为一板三眼，两小节一句。七字，八字、十字皆有。无伴奏，适宜用来进行连续的诉说和铺陈性的叙述、表白。前后均与〔原板〕连接。因节奏的变换及伴奏的静止，唱词的内容显得十分突出。可用来安排重要情节的交代，并易使唱腔趋向高潮。〔清板〕的形成。主要是吸收了〔十月空〕的三、四两句，及其句间连唱、不用过门的形式。

〔摇板〕，也称"紧拉慢唱"，为伴奏有固定节奏型的散唱。落音遵循主腔的规律，但有时则根据需要作一、二句，一、四句或三、四句等形式的结合。旋律的发展及词格的形式均较自由。例如：

听一言，心头怒

1 = D 《秦香莲》

陈 魁编曲
韩 琳演唱

中速 激愤地 渐慢
(25555 5iiii | 6532 1 0 b7 | 6· 1 2 3 | 21 76 | 5 –) |
(仓) (仓)

【散板】

听一言（来）心头怒，

为妻有话

你听清楚。

【原板】慢速

十余载夫妻如比目，

生下了一双儿女犹如掌上

珠。

【慢板】慢速

我为你积麻纺纱

理家务，我为你

堂上孝翁姑。

【清板】

你读书读到

2321 6121 1 6· | 6·1 2 53 2321 6 | 1653 2176 5· 0 |

一 更 鼓， 我替公婆 把床 铺，把 床 铺。

5 53 2 3 32 1 | 7 1 5 53 2321 6 | 6 61 2 53 2327 1 |

你读 书读 到 二 更 鼓， 我摇 棉 纺 纱

1653 2176 6 5 0 | 5 56 1·6 23212 5·3 | 2·321 6121 1 6· |

陪 伴 夫。 你读 书 读 到 三 更 鼓，

3·5 6 1 2327 1 | 6 5 #4 5 - |

窗 外 寒风 熄残 烛，熄残 烛。

【原板】 中速稍慢

2/4 (25555 5543 | 2 0 0 7 | 62222 27676 | 5 3 5 6) | 3·531 2 | 3 2 2 1 6 |

大 比 之 年

6 1 3·531 | 2·(1 6 1 2) | 6 61 2 53 | 2321 6 |

开 文 路， 你抛 离 家 下

3 5 27676 | 5·(3 2 3 5) | 6356 1·6 | 2 2 76 5 |

奔 京 都。 你说 是 中了 状 元

3 5 2 1 | 7672 6 | (6 67 6 5 | 5335 6) |

有 好 处，

3 5 6 1 | 21276 535 | 6561 1 5 | 3 23 23217 |

我也 盼你 金榜 之上 把 名

67656 1·2 | 3432 7 6 | 5 - | (25555 5543 |

出。

渐慢

2·321 7 0 | 62222 27676 | 5 5 6 | 3 56 5) ‖

【摇板】（紧打慢唱）

5356 i 65 | 5 3· 2 32 | 1 - | 1/4 (1 2 | 1 2) ‖

三 年 无信

サ 2 2 1 2 5· 6 4 3 2 - | 1/4 (2 3 | 2 3) | サ 5 #4 5 3 |

又遭旱 苦， 才 带 领 二

3 2 6 - 5 6 1 2 5 5 3 | 2·321 7 6 5 - | 1/4 (5 6 | 5 6 |

老 儿 女 来 寻 夫。（哇）

（清唱）

5· 6 | 4 3 | 2 3 | 5 0) | サ 6 5#4 56 1 6 5 3 0 03 25 3· 2 17 |

十 载 恩 情 全 不 顾， 全 不 顾，

1/4 (6· 7 | 6 5 | 3 5 | 6 0) | サ 6 5#4 5 0 1 2 3 5 - (5 0) 0 6

难 道 说， 难 道 说 这

i i 6 5 5 3 - 3 0 3 0 3 0 0 16 | 2/4 1· 2 3253 |

王 法 就 不 管 你， 你、 你、 你， 你这 无 义 之

2 03 23216 | 53232 1· 2 | 4 5 654 | 5 0 0 ‖

徒， 无 义 之 徒！

此曲集四句推子的多种板式为一体，其中的〔清板〕属首例。

四句推子板腔体唱腔的各种板式，均可以表现喜、怒、哀、乐等多种情绪，并能体现多种情绪的变化及转接，突破了“老四句”表现力狭窄的圈子。

在润腔方面，四句推子演员常使用花舌。更重要的一个润腔方法是演唱中下滑音较多，大部分用在句尾进入过门处。主腔〔四句推〕第三句的落音较明显地是落于“1”，然后运用下滑音导向过门的首音“6”，从而使第三句的落音实际上具有“6”音的色彩（四句推子主腔的过门均有强调、肯定前句唱腔落音的性质）。

四句推子的器乐曲牌多取材于民间器乐曲或民歌，亦从兄弟曲、剧种中移植。常用的有〔游场〕、〔肚里疼〕（又称〔慢游场〕）、〔油葫芦〕等。四句推子的锣鼓原沿用花鼓灯锣鼓点，后渐被京剧锣鼓经所取代。

游　　场

2/4 5 5 | 1 1 6 | 3 35 6532 | 1515 1 16 | 6161 1 12 |

3 32 3 3 | 656i i 3 ‖: 2321 2121 | 2123 5 5 | 3536 5656 |

i 35 6532 | 1515 1 16 | 5 53 2321 | 6 61 2 35 | 6123 21 6 |

[1. 5. 6 5 5 | 656i 6i65 | 3 35 656i | 5 6i 6ii3 :‖ [2. 5 - ‖

肚　里　疼

2/4 3 23 5 5 | 3 23 5 5 | 6i65 3 35 | 2 0 :‖ 6i65 3 53 | 2 0 2 |

1. 2 1 53 | 2 - | 3. 1 2 2 | 1 53 2. 1 | 6 56 7 6 | 5 - ‖

油　葫　芦

2/4 5 53 5 6 | 1 16 1 | 2 2 3532 | 1235 21 6 | 5. 3 5 |

1 16 1235 | 2 3 21 6 | 5. 3 5 | 3. 3 3 3 | 2123 53 5 |

6i65 3532 | 1 - | 1 16 1235 | 2. 1 2 2 | 3535 6161 |

2. 1 2 | 2123 5 5 | 6i65 3532 | 1 - | i 35 656i |

5. 3 5 | i 5 i 5 | 656i 5 | 6. i 5 6 | i - ‖

锣鼓谱

灯场锣

2/4 仓 令丁 | 仓 令丁 | 仓令 仓令 | 仓令 仓令 | 仓仓 令仓 |

乙令 仓 | 仓仓 令仓 | 乙令 仓 | 龙冬 仓.个 | 龙冬 仓.个 | 仓仓 令仓 |

乙令 仓 | 仓仓 令仓 | 乙令 仓 | 仓 仓.个 | 令仓 乙令 | 仓 0 |

小放牛

2/4 仓 丁 | 仓 丁 | 丁 仓 丁 | 仓. 0 | 仓.个 龙冬 | 令丁 仓 |

冬.个 龙冬 | 仓. 0 | 冬.个 龙冬 | 乙龙 冬 | 仓.个 令丁 | 仓 0 ‖

另有较长的〔小五番〕、〔十八番〕等，多用于花鼓灯。

锣鼓字谱说明：

仓	大锣、钹、小锣同击。
令、丁	小锣击。
乙	空击。
龙、冬、个	鼓击。

四句推子在二十世纪四十年代，伴奏用土制的板胡（“ $\underset{\cdot}{6}$ － 3”定弦，也曾用“3 － 6 ”定弦），并配有嗡子（二胡）、竹笛。演奏〔游场〕时，其他乐器奏旋律，板胡采用加花变奏的手法，节奏明快，效果丰满。五十年代以后，伴奏乐器逐渐增多，除板胡（主奏）、二胡、竹笛外，又使用了中胡、闷子（属管子类，比管子长，竹制），部分民族弹拨乐器及部分西洋管弦乐器。

拉魂腔音乐　　拉魂腔是安徽泗州戏的前身，是处于说唱阶段的地方曲艺。由苏北，鲁南一带流传至安徽淮北及淮河中下游部分市、县。其唱腔音乐吸收了当地的花鼓和各种山歌小调、民间音乐，有北路、东路、南路、西路几种不同唱法。

拉魂腔使用的基本上是安徽淮北方言，声韵近似普通话，四声调值略有变化。普通话与淮北话调值对照见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
普通话调值	˥ 55	˧˥ 35	˨˩˦ 214	˥˩ 51
淮北话调值	˨˩˧ 213	˧˥ 35	˩˧ 13	˥˧ 53
例　字	妈	麻	马	骂

拉魂腔的用韵是中州韵结合淮北方言，把十三辙中的“人辰”、“中东”合为一辙，称“宫声”韵，所以只有十二辙，且称谓也不同，这十二辙为：叭叉、泼梭、铁血、扑苏、子西、徘怀、拍灰、浇烧、丑牛、天仙、彷徨、宫声。用得最多的是“天仙”和“宫声”韵。

唱词以七字、十字的齐言体为主，也有五字句，称“五字夺”和“五字紧”。七字句以二、二、三分逗，慢、中、快速板式均可用；十字句以三、三、四或三、四、三分逗，多用慢速板式演唱；五字句适于演唱较快速的板式。唱词的句式最多的是八句和十二句，分为两类：一类称做“散句子”，一类为较规整的“娃子”（八句）和“羊子”（十二句）。

拉魂腔的唱腔有三类：基本腔，花腔调门（调门属一种曲调，与调高无关），专用小调。

基本腔（艺人称“平推”）是以上下句构成的板腔体，基本上属宫调式。有〔慢板〕、〔二行〕、〔紧板〕、〔垛句子〕、〔数板〕等板式。常用板式，就速度来分，依次为〔幽板〕（又名“澄清板”）、〔慢板〕、〔慢二行〕、〔二行〕、〔紧二行〕、〔紧板〕。就旋律特点来分，可分为〔慢板〕与〔二行〕板两类。〔慢板〕类包括〔幽板〕、〔慢板〕、〔慢二行〕，速度较慢，可插用各种花腔调门，旋律性强，抒情意味浓。〔二行〕板类包括〔二行〕、〔紧二行〕（又名“快二行”）、〔紧板〕等，因速度较快，花腔调门除〔闸板〕、〔起腔〕外，一般用不进去，旋律较弱，说唱性较强，多用于陈述。

〔慢板〕速度约在♩＝75—120之间，慢于此速者叫〔幽板〕。〔慢板〕曲调的伸缩性较大，可根据情绪的需要或演唱者的嗓音条件运用各种不同的花腔调门。这些花腔调门不是独立的唱腔，而是〔慢板〕的组成部分。〔慢板〕基本属宫调式，男、女腔一般上句落“6”音，下句落“1”，但也有上句落“5”、“2”音，下句落“5”音的情况。

1＝♭E

选自《劝世篇》
（王广元演唱　石历生记谱）

【慢板】

言　的是　人（哪）

在世间　似　蜉（的）蝣，（哇）　看起来

争　名　夺　利　几　时　休。

（哇）　什么人

漫　天　撒　下　名利　网，　（安就）只惹

得　愚　人（的）纷纷（呐　喃）　贯

九　（欧）　州。　（哇）

（后略）

西北风阵阵寒

(无调高)

“八句子”唱段

魏月华演唱
徐 扬记谱

【慢板】♩=76

(嗯 呀)西北(呀) 风 (来)

(啊)阵阵(嗯)寒, (啊)小 二 姐 (也)

二 姐

失落一(呀) 只 环。(来 嗯)

有 心

打 一个 新(里新)环 配,新(里新)环 配,(哎咳哎哎哟 哎咳哎哎 哟)

这 新旧 两样 不(哇) 一 般,(哪) 不(哇) 一 般。(哪

(含腔)

哎咳 哎咳 哟 嚎啊 哎 嗯) 哪

一家 大姐 拾(啊)了 去, 我奴 家 (哎 呀哈)

我奴家，我奴家给她（哎咳）二（哟）百（也）

（一哟调）（一哟调）止

钱。（得儿一哟 得儿一哟 安一呀 咳 嗯）

哪一家兄弟拾（啊）了去，（呀亲娘 呀得儿妈里妈妈 呀），

（起腔）

小奴家跟他（里）配凤鸾。（哪）四 六（哇）

渐快

八 句（是）压（啊）花 场，（哎 哎

央） 后 场 上 （哎

（立腔）

哎 哎 哎咳央 哪咳 哎 央 嗯哎

央） 请 下 这 俊（哪） 俏 男。（哪

（起腔）止 （加快）

哎 哎 央） 四 六 八 句（这）

压 花 场，后 场 上 （安 哎 喏） 请 下

（雷堆调）

俊（哪）俏 男，（啊）俊（哪）俏（啊） 男。（的 雷 堆

啊 雷 堆 雷 堆 雷 堆 哎 哟 哎 嗯）

1 = E

选自《小女婿》
（李宝琴演唱 金宝栋记谱）

2/4

【慢二行】

听 了 听

起 梆 声 已 到了 二 更 天，

想 起来 我 的

出 嫁 日 子 就在 眼 前。（哪）

听 人 讲 罗 寡 妇

她也是个 老，封 建， 都 没 有

田 喜 哥 我 们 两 个 是 心（是） 相 连。（后 略）

〔二行板〕又名〔流水板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度约在♩=100－150之间，慢于此速为〔慢二行〕，快于此速为〔紧二行〕。

1＝C

选自《风花雪月》
（刘子珍演唱　张立新记谱）

【二行板】

（前略）$\frac{1}{4}$

（哎哟）看 不 尽　那 春

夏 秋 冬 四 个 字 在 哪 一 旁，

（哎 哟）那 一 旁，风 花 雪

月 写 的 能。说一 声 风，

无 影 又 无 踪。（安）

卷 扬 花 （哎哟）戏 付 冬，

江 湖 重 把 那 扁 舟 送。（啊）（后略）

常用板式之外，又有〔垛句子〕、〔数板〕、〔五字夺〕等辅助板式。

〔垛句子〕，又名“吞板”，常与〔慢板〕结合使用，其特点为四至八句连续闪板垛唱，中间不用过门，常用于叙述性唱词。

〔数板〕，可独立构成唱段，有两种：一种是有节奏无旋律的数念，每句字数不定；另一一种是带旋律的数板，多为五字句，速度一般同〔慢板〕，例如：

头出汉刘备

1 = ♭E　　　　《大书观》　　　　魏月华演唱
徐　扬记谱

【数板】 $\frac{1}{4}$

头出汉刘备，二出曹孟德，三出关夫子，四出斩将抖雄威。五出八里桥，六出是张飞，七出赵子龙，八出曹操吃大亏。

〔五字夺〕，唱词限定五字一句，分为〔五字夺〕和〔五字紧〕两种。〔五字夺〕多与〔慢二行〕及〔慢板〕相连接，女腔常有固定曲调；〔五字紧〕常转入〔二行〕板，适于表现气愤、急躁、悲壮或勃然大怒等情绪。

〔紧板〕，速度在♩= 240 以上。因速度太快，中间无过门，旋律性也不强，故极少使用。

花腔调门不是独立的唱腔，而是一个个插入性的旋律片段，往往在〔慢板〕或〔慢二行〕板的速度中，有机地插入基本腔，共同组成唱段。花腔调门多数旋律优美、华丽，富有感情色彩，是拉魂腔唱腔中闪光的部分。二十多个花腔调门，可分为两类：一类为色彩性专用腔，如：扬腔、射腔、立腔、叶里藏花、含腔、柔腔、一哟调、雷堆调、平腔、败调、老公调、哭皮、撩也子等；一类为程式性（即有习惯、固定用法的）专用腔，如：哈弦、起板、连板起、起腔、停腔、闸板、调板等。

专用小调多为完整结构的曲牌，系从民歌、小调、戏曲中吸收而来。有〔冒调〕、〔和尚调〕、〔过河调〕、〔进花园调〕、〔跌断桥〕、〔银纽丝〕等。

和尚调

1 = G 《姑娘心里不平静》

霍桂霞演唱
徐代泉供谱

2/4 0 1 1 1 5 1 | 1 5 21 1 | (3532 16 1) | 0 5 5 5 #45 | 1 1· (6532 |
(哎呀) 女儿 今 年 十(啊) 九 春,(嗯)

1) 5 1 2 | 21 1 (6123 | 1) 5 5 6 | 1 1· (5532 | 16 1) 2· 2 |
对 象 找 在 彭 湖 村。(嗯) 女 婿

2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2· 2 2 2 | 2 53 6 | 6 1 1 ‖
名 叫 柳 春 江,他 合 作 社 里 派 头 人。 (呀)

过河调

1 = D 《王三姐》

徐代泉供谱

2/4 2 35 3216 | 2 - | 2 35 321 | 2 - | 16 1 2 | 3·523 5· 3 | 2·321 6156 |
三姐 要过 河, 三姐 要 过 河, 脱 掉 绣 鞋 sěi*(呀么)sěi 裹
三姐 过了 河, 三姐 过 了 河, 抓 把 杂 草 擦(呀么)擦 擦

1 1 6 | 6· 1 23 1 | 21 6 5 | 3/4 3· 5 61 5 5 6 | 2/4 2· 1 656 | 5 - :‖
脚,(呀) 为 了 奴 薛 郎,(呀) 才 把 河(呀) 来 过。 (呀)
脚,(呀) 为 了 奴 薛 郎,(呀) 才 把 河(呀) 来 过。 (呀)

*:sěi为土语,解开之意。

进花园调

1 = D 《八盘·进花园》

徐代泉供谱

2/4 53 5 56 | i 2i 6 5 | 5 6i 65 3 53 2· | 2· 3 5 5 |
千 金 千金 小 姐 进 花 园, 猛 然 抬 头

5 1 6 | 5 - | 5 5 i. 2 | 6553 5 | 5 5 i. 2 |
四 下 观。 莲 蓬 子 颠 倒 颠， 莲 蓬 子

6553 5 | 53 5 56 | i. 2 6 5 | 3 5 321 | 2 - | 5. i 321 |
颠 倒 颠， 东 园 东园 开 花 又 到 西 园。 一 溜 撒 金

2 - | 5. i 3 2 1 | 2 - | 2. 3 5 5 | i 1 16 | 5 - ‖
钱， 一 溜 撒 金 钱， 西 园 开 棵 转 转 莲。

拉魂腔唱腔的特点是：旋律较自由，素以“怡心调”著称，演唱可依基本腔格随心所欲地发挥；节奏较复杂，使用切分音多，连续的切分较为常见，听起来非常别致，但不易掌握；转调频繁，几乎每段唱腔里都有转调，多为四、五度近关系转调或离调，偶有大二度转调。

“拉腔”是拉魂腔唱腔的一种很有特色的艺术手法，男女腔都有拉腔，用在下句句尾处（并非每个下句都用）。女腔的拉腔又名“小嗓子”，句尾多为小七度上行的大跳音程（2－i或6－5），常配用虚字“嗯”，有时插入大量虚词衬字及花腔调门。男腔的拉腔又名“后腔”，句尾有一个级进音程（6－1或2－1，3－5或6－5），常用“安衣”、“安哪”、“衣呀”等衬字，虽不如女腔丰富，但也有线条曲折的旋律。

拉魂腔的唱腔不分行当，只分男女。男腔均用大嗓（真声），女腔的拉腔、部分花腔及高声区用小嗓（假声），其他用大嗓。

拉魂腔的唱腔说唱性极强，词曲结合紧密，口语化，依字行腔，唱腔的旋律多为语言夸张的发展。四五度以上的大跳音程随处可见，特别是“3－i”、“6－4”的六度大跳，“2－i”、“6－5”的七度大跳，表现出很强的风格特征，有着浓郁的北方音乐的韵味。这些特点使拉魂形成了似说非说、似唱非唱、说唱融为一体的唱腔。

拉魂腔属于自己曲种的伴奏曲牌只有〔八板头〕，其他如〔苦中乐〕、〔五六五〕、〔大救驾〕、〔六字压板〕等，大都是吸收梆子戏（豫剧）的曲牌。

〔八板头〕为拉魂腔的传统曲牌，一般作为〔慢板〕前的引子，或在由〔二行板〕转入〔慢板〕时用以调节速度。调高随戏改变。

八 板 头

徐代泉供谱

2/4 1 2 3 5 | 2 5 3 2 | 3 5 3532 | 1 6 1 6 | 1. 2 3 5 |

2 3 2 1 | 6 2 7 6 | 5 6 5 | 6 1 5 6 | 1 6 1 6 |

1 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 2 7 6 | 5 6 5 | 5 45 6 5 |

4· 2 | 5 4 2 5 | 4· 2 | 4· 5 6 6 | 5 6 5 4 |

1 2 3 5 | 2 1 6 56 | 1· 1 | 6 5 3532 | 1· 1 |

6· 5 6 1 | 2 1 2 ‖: 3 1 2 3 | 1 3 2 1 | 6 2 7 6 |

5 6 5 :‖ 7 5 6 | 7 2 7 6 | 5 0 7 6 | 5 6 2 | 5 - ‖

〔苦中乐〕多用于悲伤、压抑、苦闷、忧愁的情绪。

苦 中 乐

徐代泉供谱

2/4 6 56 7 6 | 5 5 3 | 2 1 6123 | 1 - | 2· 3 2 3 |

5 3 5 | 5· 6 5 3 | 2 - | 5 4 0 | 5 4 0 | 5 5 6 1 |

2 - | 2· 3 2 3 | 5 3 5 | 6161 3 2 | 1 - | 2 5 2 1 |

2 5 2 1 | 7 - | 6 56 7 6 | 5 5 3 | 2 1 6123 | 1 - ‖

〔大调板〕主要在传统唱腔的转板处使用。

大 调 板

徐代泉供谱

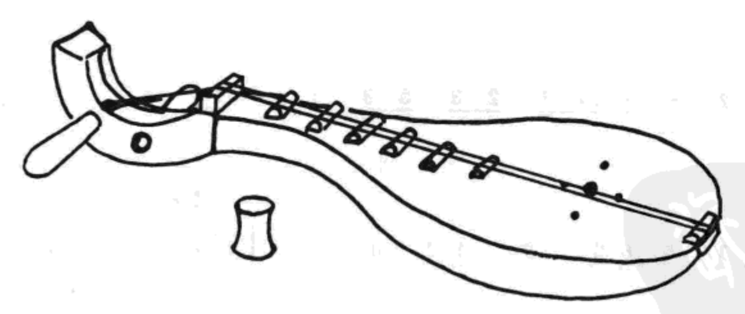
1/4 tr 3. 2 | i | 6i23 | i | 6i65 | 3 | 3 5 | 6 | i i6 | 5 i |

i 5 | 6 | i i6 | 5 i | 6 53 | 2 | tr 3. 2 | i | 6i23 | i |

i232 | i232 | i232 | i 0 | 6. 5 | 3 2 | 1232 | 1 | 7. i | 2 2 | i. 2 | i 7 |

4. 5 6 i | 6 5 | 3 2 | 1 3 | 3 2 | i 2 | 5 | 2/4 i - | (下接【慢板】过门)

拉魂腔传统的伴奏乐器只有一面土琵琶(即柳琴),一把小三弦及一副板(或梆子)。伴奏旋律颗粒性强,效果轻快、跳跃,热情奔放。伴奏的跟腔、包腔很出色,手法异常灵活多样。伴奏基本不奏唱腔的旋律,只是追随唱腔奏出后半拍骨干音或和音(多为纯五度),只



在句尾才与唱腔同步进行。在“小嗓子”和“拉腔”时,伴奏常奏长音,以显示“捧”、“送”的效果。伴奏往往自然地形成一些支声复调,很有特色。

土琵琶,又名柳叶琴、“月琴”,近似琵琶而小于琵琶。全长五十至七十厘米不等,质料以桐木或柳木斫槽蒙以泡桐板,两轸,分里、外弦,设有五品,也有六品或七品以上的,品为

高粱杆制成。弹奏用指套，指套长约四厘米，以小竹筒或牛角制成，套在右手中指，来回弹拨。（见前页图）土琵琶五度定弦，低音粗犷浑厚，高音明亮清脆，适合表现轻快活泼及激愤昂扬的情绪。

淮词音乐　也称淮调，源于明、清时代的时调、小曲。一百多年来，在淮河中、下游的不少地区传唱不息。各地的淮调受地域方言、民间音乐的不同影响，存在着不少差异。以流行淮河中游阜阳地区的淮词最具代表性。

淮词的唱腔结构属曲牌联缀体。江淮各地的淮词唱腔，均以〔满江红调〕及其变体为旋律主线，贯穿发展。其间夹入一些曲牌，如〔穿心调〕、〔凤阳歌〕、〔哭小郎〕、〔迭落板〕、〔剪剪花〕、〔垛子调〕等，以〔吟板〕、〔消板〕结束全曲。淮词唱腔曲牌联缀多、容量大，适于在瓦肆、书场演唱较长的曲（书）目。阜阳地区的淮词，多系文人、市民相与品赏，不卖唱。二十世纪二三十年代，亦有民间艺人在河路码头、会馆宴乐等场合卖唱，偏爱短小精炼的曲目。有的短曲目仅二十多句，夹入其他曲牌，也只在四五十句上下，仍保有当年“小令”、“小曲”的格局。唱腔的结构一般是：〔满江红调〕→〔吟板〕→〔消板〕→〔吟板〕。有的夹入〔凤阳歌〕、〔垛子调〕，有的不含〔穿心调〕，有的只以一个“单片子”如〔满江红调〕来演唱一个短篇曲目。

〔满江红调〕$\frac{4}{4}$拍，共四句。头两句旋律一样，落音为“2”，艺人称“双句头”。“双句头”以中慢速度演唱，曲调优美婉转，清丽、深沉。一般用于描述自然景况，铺陈人物风貌和情绪。第三句落于“6”音，第四句落于“2”音。唱词基本句式为七字句与十字句。以衬字“哎呀……啊”相承接。例如：

选自《妓女自叹》
（张广文搜集整理）

♩=80

$\frac{4}{4}$ (2 1 2 3 5 5 5 | 3 2 1 6 2 2 3 | 5 6 i 5 6 i 6 5 3 |

2 3 1 6 2 - | 2. 1 2 3 5 3 5 | 6 i 2 6 5 3 2 3 5 6 |

1. 6 2 3 5 6 5 | 3. 1 2 3 -) ||: 【满江红调】 5 6 i 2 i 6 i |

哭　罢
熬　罢

5 6 3 2 (2 1) | 5 5 3 5 | i 2 6 i 6 5 |

一　天
去　年

6 65 3 - | (23 12 3 -) | 5. 3 65 6i |

又（哇）　　　　　　　　　一

又（咻）到　　　　　　　　今

56 53 2. 3 | 1. 3 2 - :|| (21 23 5 5 |

天。

年。

32 16 2 23 | 5. 6 1 3 | 23 16 2 -) |

5. 3 23 1 | (21 23 5 -) | 65 6i 5 - |

（哎　呀）　　　　　　（哎　呀

1. (6 16 1) | 35 65 6 - | 56 53 20 (21) |

啊）　　可　怜　　　俺

67 65 6 1 | 2. 3 5 5 | 35 232 1. (7 |

偏　　偏　流　落　在　烟

61 23 12 16) | 56 53 2. 3 | 12 616 5 - |

花

3. 5 6. (i | 5 53 2 -) | 5 5 3 5 |

院，　　　　　　　　　老　天

i. 2 6i 65 | 32 35 1. 6 | 2 27 (22 16) |

爷　　　　我　几　时　　才　有

53 32 35 23 | 5 63 21 6 | 1. 6 2 - | (后略)

出（哎）头　　之　　　关。

淮词唱腔最基本的固定格式为十二句：〔满江红调〕(四句)＋〔四句腔〕(两番八句)。

〔四句腔〕，$\frac{4}{4}$记谱，演唱时每小节击两拍。四句为一番，故称〔四句腔〕。四句的落音为："6、5、6、2"。唱词的基本句式是七字句与十字句，加"帽"可延至十三字之多。节奏比〔满江红调〕快近一倍。旋律细腻委婉，长于抒情，多用以表现凄切悲凉、离别愁绪的情调。前两句旋律一抑一扬，起伏跌宕。宜于表现人物的复杂情感。〔四句腔〕在淮词唱段中常反复再现，体现了淮词唱腔的风格和情调。例如：

选自《妓女自叹》
（张广文搜集整理）

♩＝96

(2 1 2 3 5 5 | 3 2 1 6 2 2 3 | 5 5 6 1 3 |

2 3 1 6 2 －) |【四句腔】5 3 3 5 5 3 3 3 | 1· 3 2 1 6 |
求 苍 天 (来)我 问

1· 2 3 5 2 3 | 5 － 1 2 5 3 | 2 3 2 1 6 － |
苍 天，

(1 6 1 2 | 5 5 6 1 1) | 6 5 3 1 － |
世 界 上

1 1 2 1 2 1 2 | 5· 2 3 (5 6) | i 6 5· 3 |
多 多 少 少 风 (哎) 流 之

6 5 3 5 3 2 3 1 | 2 1 2 3 5 － | 6 5 6 i 5 － |
缘。 (哎 呀 啊 哎 呀)

1· (6 1 6 1) | 5 6 5 6 (6 i) | 5 6 5 3 2 3 2 1 |
(啊) 可 怜 奴

6 6 5 6 1 | 2· 3 5 － | 3 5 2 3 2 1· (7 |
受 不 尽 糟 踏 打 骂 千

6. 1 2 3 1 2 1 6) | 5 6 5 3 2. 3 | 1 2 6 5 - |

千

3. 5 6. (i | 5 6 5 3 2 2 1) | 5 5 6 3 (5 6) |

万， 这 都

i. 2 6 i 6 5 | 3 3 5 1 1 6 | 2 2 7 (2 2 1 6) |

是 红 颜 （呀） 薄 命

3. 2 3 5 2 3 | 5 6 3 2 1 6 | 1. 3 2 - | (后 略)

前 世 的 孽 缘。

〔穿心调〕，$\frac{2}{4}$拍，为起承转合四句体曲牌，四句落音为“2、1、1、5”。唱词的基本句式为七字句与十字句。它可通过变化节奏、速度，适应喜、怒、哀、乐多种情绪的表现。长于叙述和铺陈人物、描写景物。例如：

选自《妓女自叹》
（张广文搜集整理）

♩=88

$\frac{2}{4}$ (3 2 1 6 | 2 1 2 3 | 5 5 6 5 | 4. 3 | 2 2 2 3 |

5 7 6 5 | 1 2 3 2 1 6 | 5 5 5 6 | 5 -) | 2 2 1 2 3 |

恼 起 来 我

5 6 i 6 1 | 2 2 3 1 3 | 2 - | 5 5 6 i 6 5 | 4 - |

去（呀） 投 江，（哎） （哎 呀 哎 呀）

2 2 7 2 3 | 2 7 6 1 6 | 2 1. | 2 2 3 3 2 | 1 6 1 2 |

恨 起 来 我 去 悬 梁。（啊） （哎 呀 哎 呀 哎

1 - | 5 6 5 | 4 4 2 | 5 5 4 5 | 6 5 3 |

呀） 未 曾 陪 客

2 2 2 3 | 2 2 1 6 1 6 | 1 - | 6. 1 6 1 | 2 - |

立 逼 为 奴 唱 昆 腔，（哎 子 一 个）恨

5 4 5 | i 6 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1 6 1 | 2 3 2 1 6 |

前 世 烧 了 多 少 断 头（喂）

5 - | 1 1 2 6 | 5 4 5 6 | 5 - |（后 略）

香。（哎 呀 哎 呀 哎 呀）

〔凤阳歌〕，$\frac{2}{4}$拍。源于安徽民歌。是起承转合式的四句体，四句落音为“2、5、6、5”。唱词的基本句式为十字句。例如：

选自《酒醉归家》
（袁海波演唱 董安华 郭宗林记谱）

【凤阳歌】

$\frac{2}{4}$ 1 1 6 1 | 5 6 5 | 5 6 6 5 5 3 | 2 - | 5 2 3 5 5 3 |

一 更 里 有 美 女 懒 进 房 门，前 走 走

2 3 5 3 2 1 | 1 2 3 2 1 1 6 | 5 - | 1 5 6 1 | 1 2 1 2 5 5 3 |

后 倒 倒 自 己 呻 吟。愁 的 是 到 绣 房

2 3 5 2 3 2 1 | 6 - | 2. 3 5 | 6 i 6 5 5 3 3 2 | 1 1 3 | 2. 3 2 1 6 |

无 人 作 伴，怕 的 是 到 晚 来 夜 静 更 深。

5 - |（3. 3 3 2 1 1 1 6 | 5. 5 5 6 1 1 1 6 | 1. 2 3 5 2 1 6 | 5 6 5 6 1 | 5. 6 5 6 5）|（后略）

〔吟板〕，节奏自由，近于散板。共四句，落音为：“6、5、6、2”。在曲牌联缀中紧接在〔穿心调〕或〔四句腔〕之后。似吟似唱，常用以抒发强烈的内在情感，表现思盼、幽怨、悲切、愤叹的情调。旋律上往往先强调“5”音、“6”音，然后转到“2”音，形成徵、商交替的调式色彩与“5 6 2”的旋法。例如：

选自《妓女自叹》
（张广文搜集整理）

【吟板】♩=70稍自由

强　打（哎）　精神　我（来）自（哎）　劝

（哎）　自，（哎）修（哇）修　来　生，（哎）

（哎）　学一　个

忙里偷闲《金　刚　经》　唸，　（哎　呀　啊）

求　佛　爷　保　佑　我（呀）从　良　回　乡。（后略）

〔消板〕，$\frac{4}{4}$拍。共四句，句子较长大，吟的意味很浓，落音为“6̣、6̣、6̣、2”。唱词为加帽（三字）的七字句和八字句。接于〔吟板〕之后，节奏比〔吟板〕稍快，唱时先垫两句〔四句腔〕。旋律一再下行，强调“6”音。常用于表现如泣如诉、愁怅悲凄或愤激的情绪。长于揭示人物的内蕴。〔消板〕的最后，再现〔吟板〕尾句，激情地结束全曲，韵味隽永，动人心怀。例如：

选自《妓女自叹》
（张广文搜集整理）

【消板】♩=80

（【四句腔】两句略）

（哎　呀　啊）　叫　才

郎　把　我　救　出　这　烟

1· 6 6 5· | 5 - 3 2 | 7· 6 7 5 | 6·(5 6 -) |

花 巷，

(似口语地)

2 2 2 7 | 2· 2 2 2 | 2 7 3 7 2 | 7· 5 6 - |

俺 情 愿 给 你 做 个 二 房。（哎）

(悲切地)

3 - 3 2 | 1· 6 1 - | 0 3 1 3 | 2 1 1 5 |

（哎） （哎）

6 - - 0 | 5 5 2 5 | 3 - - 1 2 | 3 - - 0 |

倘 若 是

3· 5 6 i | 6 5 - 6 | 1 - - - | 5 - 6 - |

把 我 救 出 天 罗 地 网，（啊!）

5 5·(3 5) | i - 6 5 | 3 2 5 1 - | 2· 1 2 2 |

（哎 呀!） （啊!） 奴 年 年 满 斗 焚 香

3· 2 3 2 3 | 5 - 6 - | 1 - 2 - | 2 - 0 0 ‖

酬 谢 上 苍。

淮词的曲调优美、婉转、细腻、深沉，用之于叙事、抒情，韵味浓烈真切，宜于展现阴柔之美。在诸如《春闺惊梦》、《盼郎归》、《猫儿扑蝶》(临春思婿)、《劝冤家》、《水漫金山》(断桥怜夫)、《妓女自叹》、《陈杏元和番》、《渔樵耕读》等曲目中，由于唱词的凄切悱恻、内蕴深刻，决定了曲调的缠绵、细腻、清丽、悲凉的格调。

淮词的演唱有宽口(大嗓)、窄口(小嗓)，以及"哭淮词"的"泣腔"等技法。由于阜阳地区的淮词多属文人雅兴聚会，讲究韵味的品赏，故而不强调演唱音量的宏大或风格

的粗犷。

淮词的伴奏乐器有“对子箫”(两支，为增加音量)、三弦、二胡、筝、琵琶、手板、碟子等。此为班社有约、社会有请等大场面集合演唱时使用的乐队编制。平时为了简便，常常仅用两支箫，一把三弦和一只青花碟子。其中，箫和碟子是不可缺的。箫的音色圆润、柔和，紧跟演唱旋律，伴奏中使用“偷腔补字”的方法，配合默契宜人。打碟儿击节有其特色，击碟人左手持碟，并夹一根竹筷打节拍；右手捏一根竹筷，循旋律打花点，扣、捣、点、滚，碟声疏密有致，叮呤抑扬，为演唱增添了律动和神趣。老艺人还有以碰酒盅击节的，现已失传。

坠子音乐　坠子，由皖北、豫东的道情，结合淮北一带的“莺歌柳”(又名“英哥溜”、“颍毫溜”、三弦书等)发展演变而成。

坠子的音乐朴实优美、丰富多彩，语言与曲调结合得相当密切，具有浓郁的地方色彩和韵味。坠子有丰富的书目和大量优美的唱腔，在群众中倍受青睐，是全国曲艺大家族中较有影响的一员。

坠子使用的语言以安徽淮北话为语音基础，其调类、调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声
调型	降升调	高升调	高降升调	全降调
淮北话调值	˨˩˦ 312	˦˥ 45	˦˧˥ 435	˥˩ 51
例　字	昌	常	厂	唱

坠子唱词的韵辙为十三道大辙，两道小辙。大辙的名称是：钦申、焦梢、铁血、啪嚓、扑苏、工声、天仙、丑牛、知西、坡梭、拍灰、排怀、仓商。通常又以“陈小姐家住城南沟西坐北牌坊”十三个例字作标记。两道小辙之一是由“啪嚓”、“排怀”、“天仙”等辙的韵母经过“儿化”后合并而成的小天仙儿辙；一是由“铁血”、“知西”、“钦申”等辙的韵母经过“儿化”后合并而成的小钦申儿辙。因“铁血”和“排怀”两道窄韵常作为一辙使用，故过去艺人也称“十二道大辙，两道小辙”。

坠子的唱词的上下句式，词格很讲究，以“巧十字”(三、四、三结构)、“拙十字”(三、三、四结构)和七字句(四、三或二、二、三结构)为常用。其他句式还有三字紧、四字垛、五字崩等。

坠子音乐在风格上有东路、西路和北路之分，但唱腔结构形式均大同小异。

坠子音乐为板腔体，另有少量曲牌。常用的板式有：〔引子〕、〔平腔〕、〔寒板〕、〔寒韵〕、〔札板〕、〔花腔〕等。有些曲调是根据某一书目或某段特殊唱词而特定的，如〔三字紧〕、〔四字垛〕、〔五字崩〕等。

坠子的唱腔从板眼上可分为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和无板无眼（サ）四种；从唱腔的性质、曲调的表现功能以及具体使用情况，又可归纳为：具有独立性的基本板式和插入性的辅助板式两大类，如：〔平腔〕、〔寒板〕、〔札板〕称为基本板式，〔引子〕、〔寒韵〕、〔三字紧〕、〔四字垛〕等称为插入性的辅助板式。

坠子的基本板式大多是由一对上下句组合而成，艺人们称它为“四句腔”。四句腔又分〔平腔四句腔〕和〔寒板四句腔〕两种。

〔平腔四句腔〕的调式为附加变徵、变宫的七声徵调。男女腔多使用同一调性（♭B徵调）。在使用同一调性时，男腔以比女腔低五度的变化方式出现在头腔和二腔的前半句，但句末的落音均在同一音高上。男腔中还时常出现变宫为角的交替对比进行。四句腔，每句四板（第四腔常为五板）。四句唱腔的落音分别为：“2（或3）、1、6、5”，故又称“步步坠”。伴奏上除第三腔外，一、二、四腔后都有模仿（或变化模仿）唱腔的四小节补充过门。四句腔还经常被紧缩为一个上下句作循环反复，上句落“6、3（或5）”；下句落“1”或“5”。上下句之间不用补腔大过门，只以落腔小节内的小过门作衬垫（俗称“连口”）。

〔平腔〕的色彩性音调是：0 3 6 12 | 3. 2 7 6 | 5 - |。女腔的典型音调是：0 7 5 6 | 7 27 6 5 | 0 6 3 5 | 6 3 23 2 |；男腔的典型音调是：0 3 3 6 | 3. 3 3 6 | 0 3 3 2 | 1 2 32 |。曲调多以大二度级进、三度小跳、同音反复和纯四度交替进行为其旋法特点，并多以上下三度和下行小六度音程的装饰音为主要特征，如：“³5、⁷5、²7”或“¹3、⁵7”等。每句的第一板和第三板均在强拍弱位置上起唱，落音则全为强拍（俗称“闪起板落”）。四句腔常以 0 X XX | X XX XX |、0 X X | X X | 和 X. X | X X | X - | 为主要节奏型。男女腔还经常以“高旋”或“低旋”（指旋律在不同位置上的运动方式）出现。

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

选自《三国演义》
（刘元芝演唱　晨　见记谱）

女【平腔】中慢速

0 7 5 6 | 7 72 67 5 | 0 6 3 5 | 6. 5 #43 2 | 2(53 5 72 |
关 二 爷 打 马 离 中 原，

6 72 6 5 | 6137 6543 | 2. 3 21 2) | 0 3 5 6 | 7 75 67 5 |
千 里 寻 兄

0 52 3 #4 | 3 2 1 | (0 53 5 72 | 6 72 6 5 | 6137 6 5 |
送 嫂 还。

3532 21) | 0 6 5 3 | 3. 2 261 | 0 35 1. 2 | 3.(532 12 3) | 0 6 6 | 6 6 i |
过五关他只把 六 将来斩， 刀劈秦琪在

3 2 6 | 7 2 6 5 | (0 66 6 6 | 3535 6 i | 3 2 2 6 | 7 2 6 5) | （后略）
黄 河 滩。

1 = ♭E 2/4

选自《收姜维》
（张立峰演唱 晨 见记谱）

男【平腔】 中速

0 3 3 | 3 6 | 0 3 6 12 | #4 3 | 3(5 3 5 7 |
擂 鼓 三 通 坐 帐 前，

6 72 6 5 | 3532 1612 | 3. 2 323) | 0 6 3 3 | 3 3 6 |
众 儿 郎 刀 出 鞘

0 3 6 | 3 21 | 1(53 5 72 | 6 72 6 5 | 3532 1 6 | 3 32 2 1) |
箭 上 弦。

0 6 #4 3 | 2 32 1 6 | 3 35 2317 | 6.(5 356) |
诸 葛 亮 坐 南 阳 卧 龙 山 涧，

0 3 3 6 | 1 1 2 3 5 | 0 53 2 7 | 6. 7 675 |
刘 玄 德 三 招 贤 下 了 仙 山。

(0 5 3532 | 1612 3253 | 2321 6123 | 7 67 6 5) | （后略）

以上两例均为〔平腔〕式样的四句腔。还有一种是〔寒板四句腔〕，主要用于表现人物的哀怨、感叹、悲苦、伤感等情绪。〔寒板四句腔〕的前三腔皆落“1”音（第三腔有时落“7”），四腔落“5”。头腔和四腔每句五板，二、三腔每句四板。唱“连口”时上句落“1”或“7”，下句落“1”或“5”。女腔还经常出现清角为宫的旋律进行。女腔音调为：4/4 0 5 5 i | i. i i 5 | 0 23 1 2 | 5 4 3 2 | 1 - - - |，男腔音调为：4/4 0 1 5 1 | 2 7 6 5 | 0 5 1 2 | 5 4 3 2 | 1 - - - |。〔寒板

四句腔〕的典型音调为：$\frac{4}{4}$ 0 5 1 2 | 5 21 7 6 | 5 - - - | 和 0 2 2 1 | 1 6 6 5 |。

〔寒板〕类的四句腔主要以上下四度跳进和级进为其旋法特点。例如：

1 = ♭E $\frac{4}{4}$

选自《大祭桩》
（朱月梅演唱　晨　见记谱）

【寒板四句腔】

婆母娘且息怒　站在路口，

听儿媳把真情事　细说根由。

想当初俺李黄两家　结亲后，　可算得

门当户对第一流。（后略）

〔寒板四句腔〕多用于女腔，男腔有时也采用。

坠子艺人经常在开书之前使用一种〔哼腔送板〕（一般称书帽）。$\frac{2}{4}$ 拍。一般为四句唱词，重复头两句唱词，音乐上则成为六句，落音为“5、5、3、1、6、5”。

1 = D $\frac{2}{4}$

（刘元芝演唱　晨　见记谱）

【哼腔送板】

（那个）闲言　道罢　了

2 7 6 5 | 6 #4 5 | 5) 3 | 3 - | 3 3 5 |
归 （呀） 了

6· 1 6 5 | 5 #4 5 | 6· 1 6 5 | 5 1 5 | 5 (3· 3 |
正，

3 2 3 | 3 3 | 6· 1 6 5 | 5 #4 5 | 6· 1 6 5 |

5 #4 5) | 0 1 2 | 3 1 2 | 2 - | (1 2 3 1 |
议 论 论

2 - | 2) 1 2 | 3 2 3 2 | 1· 2 5· 3 | 2 2 |
当 年 咱 开 正 封。

2 2 | 7· 2 7 6 | 5 #4 5 | 5 - | 0 (2 2 |

7 6 | 5 5 | 5 5 | 5 6 5 | 5 6 1 |

3 3 2 | 3· 5 7 6 | 5 6 5 | 0) 5 6 | 7 7 |
咱们 闲 言

6 7 6 5 | 0 7 6 5 | 1· 2 3 3 | 3 (5 5 5 1 | 6 7 6 5 |
道罢 了 书 归 正，

6765 1 2 | 3· 2 3 3) | 0 6 6 6 | 6· 6 6 5 | 0 6 1 6 5 |
议 论 论 当 年 不 叙 开 正

3 2 1 | (0 53 5 7 | 6756 7 2 | 6 67 6 65 | 3· 2 2 1) | 0 6 3 3 |
封。 未曾开

(3· 2 3 3)
6 3· | 0 3 2· 7 | 6 1 2 | 3 1 2 | 0 5 3 2 | 2· 3 6 1 |
书 先唱个段,(那个)三言五句请先

7 6 5 | (1· 2 5 5 | 2· 3 2 1 | 3 5 7 6 | 5 -) | (后略)
生。

坠子在表现诙谐、幽默或慷慨陈词时,常使用〔札板〕(也称〔快板〕)。$\frac{1}{4}$拍。四句一段,落音为"2、1、6、5"。

1 = ♭E

选自《潘金莲拾麦》
(陈家章演唱 晨见供谱)

$\frac{1}{4}$ 0 3 | 6 3 | 3 | 6· 1 | 3 12 | 3 2 | (5 5 6i65 | 5 3 232) |
打铁的看中了藩金莲,

6 3 | 3 3 | 3 32 | 12 1 | (5 5 | 6i65 | 5 3 | 32 1) | 0 5 | 3 7 |
正打锄头改铁锹。 抓药的

6 55 | 5 5 | 6 | 6 3 | 3· 2 | 1 12 | 16 5 | (2 2 | 3532 | 1 16 | 5 | (下略)
看中了潘金莲,正包大黄包黄连。

除上述几种常用唱腔外,还有几种专用的唱腔曲牌。

1 = ♭E

(刁教云演唱 晨见记谱)

中速 【凤阳歌调】

$\frac{2}{4}$ (2· 3 5 5 | 6 6 5 32 | 1· 3 21 6 | 5 5) | 2· 3 5 |
周公

6 67 5 | 5 56 5 3 | 2· 1 2 | 2· 3 5 | 6 6 5 5 |
制礼定国常, 说一说河西军政

1 13 216 | 5 - | 1 16 1 | 212 53 | 2· 3 27 |
陈友 谅。 妯娌们和 顺 家 不

6765 6 | 2· 3 5 | 65 6 5 | 1 1 3 | 2· 3 216 | 5 - |（后略）
散， 兄 宽弟 仁 顺气（呀）汤。

1 = ♭E 2/4

选自《潘金莲》
（孟 敏演唱 晨 见记谱）

中慢

【大明江山调】

(2· 3 5 56 | 5332 1· 2 | 6 2 #456 | 5 -) | 545 6543 |
窗外 桃

2· 3 | 5· 6 6532 | 3· 2 1 | 2 31 2· 3 | 1653 2· 1 | 6 2 216 |
花 三 两 只， 见花 又把 二 郎

5· (3 23 5) | 1· 7 61 5 | 61 2 35 2 | 0 3 2 35 6 | 1· 7 | 6356 7 27 |
思。 东 京 阳 谷 千里 远， 桃 花 依 旧 人 可

65 6 (65 6) | 0 53 2317 | 6· 2 72 6 | 5 6 5 (3 | 21 72 6 | 5 -) |（后略）
知， 人 可 知？

rit

1 = ♭E

选自《春草闯堂》
（朱月梅演唱 郑忠良 晨 见记谱）

稍快

【乐逍遥调】

2/4 (2· 3 5 5 | 1 53 2 21 | 6156 21 6 | 5 5) | 2 5 |
春 草

1 53 2 | 7 76 5 27 | 6 - | 2 5 | 1 53 2 |
今日 好（呀么）好体 面， 执 事 衙 役

7 76 5 27 | 6 - | 5 5 | 2· 3 5 5 | 1 53 2· 7 |
排(呀么)排两 边。 (唉 吆) 慢云婢子 身份 贱,

6 65 6 7 | 2 2 7 | 6 56 7 6 | 5 - | (后略)
堂堂 知 府(呀)他 做(呀么)做跟 班。

选自《小黑驴》
(史凤侠演唱 晨 见记谱)

1 = ♭E

【小黑驴调】 中速

2/4 2· 1 6 1 | 2· 3 | 2 1 6 1 | 2 - | 5 5 3 |
说 黑 驴儿(呀) 道 黑 驴儿, 提 起 那

5 3 i | 6 5 i 3 | 2 - | 2 1 6 1 | 2· 3 |
黑 驴儿 它 有 意 思儿。 白 眼 卷儿(呀)

2· 1 6 1 | 2 - | 5 5 3 | 53 5i | 65 53 | 2 - | (后略)
白 嘴 唇儿, 还 长 着 四 个 小 白 蹄儿。

坠子的起唱方式和落音规律有三种:闪起板落,即强拍的弱位置起唱,强拍落音。黑起红落,即弱拍起唱,强拍落音。板起板落,即强拍起唱,强拍落音,俗称"老顶板"。

坠子的演唱,无论男女,都以"大嗓"(即"本嗓")发音为主。演唱风格有"大、小口"之分。"大口"以庄、宏、刚、厚为重,"小口"则以俏、巧、脆、柔为本。

作为曲艺的坠子,原无锣鼓,仅以弦乐器伴奏。

过去艺人们在演唱坠子之前,总要先拉上一段前奏,有人称之为"弦桄"("桄"读guàng,弦桄,即弦牌子)、"小闹台"或"八板",以起到招徕听众、稳定场子、活跃弓指法的作用。

老本八板

1 = ♭B (5 - 1弦)

刁教云演奏
晨 见记谱

2/4 2 6 5 | 2 6 5 | 3 6 5 | 3 6 5 |: 5 5 |

6161 6 5 :‖ 1. 2 1 6 | 5 6 5 | 6 5 1 6 | 5 6 5 |

1. 6 1 1 | 5. 6 1 1 | 6. 1 2 3 | 1. 2 5 3 | 2 1 1 6 |

转1 = ♭E（2 5弦）

1 1 | i 3 5 3 | 2 2 | 3. 2 2 5 | 2 2 |

2 2 2 5 | 2 2 2 | 2. 3 2 3 | 5 3 5 | 2 5 5 | 1 1 6 |

2323 2 1 | 6161 6 5 | 3. 5 6 7 | 5. 6 2 7 | 6 5 4 3 | 2 5 ‖

坠子的伴奏乐器以坠胡为主，有时配以扬琴、三弦、脚梆等。演唱者手持檀木简板，或击小鼓，或击犁铧片。坠胡的演奏技巧非常丰富，有：闪、颤、腾、挪、滑、揉、顿、悬等技法。伴奏方法则有：包、领、托、垫等。坠胡的大颤音和滑奏最有独特的风格。

安徽琴书音乐　安徽琴书流行于安徽的淮北一带，有泗县琴书和涡阳琴书。泗县琴书源于山东琴书。涡阳琴书一说与北京“八角鼓”有渊源关系。但从安徽琴书的音乐内答来看，两种琴书的基本唱腔都是〔四句腔〕，而〔四句腔〕是在安徽民歌〔凤阳歌〕的基本上演化来的。

〔凤阳歌〕是起、承、转、合的四句结构，典型的五声徵调式，四句的落音为“2、5、6、5”。旋律进行多以大二度、小三度的级进旋法为主，曲调流畅，婉转动听，易唱易记。节奏和曲调都给演唱者提供了充分发挥的余地，在熟练地掌握了旋律的基础上，采用延伸、压缩，改变起唱重音等方法，就能灵活地表达多种情感，有着很强的可塑性。例如：

选自《罗成叫关》
（陈广岐记谱）

【凤阳歌】

2/4 5 2 3 5 | 6 5 6 i 5 | 5 6 i 6 5 3 | 2 - | 2 2 3 5 |
正 月 里 来 正 月 正， 白 马 （呀）

656 5.3 | 1.3 216 | 5 - | 55 26 | 212 35. | 65 32 |
银 枪 小 罗 成， 一 十 二 岁 登 州

21 6. | 22 55 | 656 5.3 | 161 53 | 2.3 216 | 5 - |（后略）
打， 打下了 登 州 救（呀）秦 琼 （哎 哟）。

为了适应曲艺说唱的性质，〔四句腔〕在〔凤阳歌〕的曲体结构和调式的基础上做了以下变动：四句唱腔的落音由"2、5、6、5"改为"2、1、6、5"；每一句唱腔后面都加了两小节的过门；把原来的板上起腔改为闪板起腔。这些改动活跃了节奏，强化了口语的倾向，加强了叙述性、突出了说唱的特点。

〔四句腔〕好听上口，适于演唱短小的段子，演唱大部头的"蔓子活"则有一定的局限性。例如：

选自《行路篇》
（陈广岐供谱）

2/4（2 5 | 65 32 | 16 13 | 23 56 | 16 16 |

12 53 | 23 21 | 61 5 | 31 23 | 5. 6 |

【四句腔】

56 5）| 05 35 | 6.i 65 | 0 5 1 | 5.3 32 |
走过了 一 里 青 石 板，（啦）

（2.3 21 | 61 2）| 05 35 | 6.7 65 | 03 6 |
走过了 二 里 落 凤

3.2 21 |（03 23 | 56 1）| 02 12 | 535 32 |
滩， 三 里（呀） 四 里

02 35 | 2.7 65 |（6.7 57 | 65 6）| 03 65 |
莲 花 畔，（哪） 五 里（小）

6. 3 6 5 | 0 1 2 | 5. 3 2 ½2 | 7 6. | 5 - | （后略）
六 里（哟） 百 丈 崖。

安徽琴书的唱腔结构基本属板腔体。唱腔中也溶入一些群众熟悉的地方小调。

中华人民共和国成立后，广大艺人、特别是蚌埠著名曲艺表演艺术家吴舜英，对琴书进行了大胆的改革。吴舜英从山东吕剧、河南曲剧以及泗州戏、推剧和民歌小调中吸取营养，丰富了琴书的唱腔，发展了〔慢板〕、〔流水板〕、〔垛板〕等板式。在不断的演出实践中逐渐形成唱腔脆甜柔美、表演细腻风趣、唱做俱佳的艺术风格。

〔慢板〕，是安徽琴书最主要的唱腔。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），由四句唱腔组成，落音为"2、1、6（5）、5"。既可叙事又能抒情。可不断反复，也可衔接其他板式。〔慢板〕每一句又由两个小的分句组成，每个分句均以闪板开口。每句唱腔都有一小节的过门"搭桥"衔接，最后一句则有一个长的拖腔，显示段落的完满结束。〔慢板〕在安徽琴书里使用最多，在每个段子的开头与结尾中都是必用的。适于叙述、写景、介绍人物，与其他板式的衔接亦很自由。例如：

选自《送亲人》
（吴舜英演唱　吴夕广记谱）

【慢板】

$\frac{4}{4}$ 0 5 3 5 6 i 6 5 | 0 i 6 5 3 5 2 | (2. 3 2 1 6 1 2) |
一 声声 雷鸣 一 道道 闪，

0 5 3 5 6 i 6 5 | 0 5 3 2 1 6 1 | (0 3 2 1 5 6 1) |
大 雨 茫茫 遮 青 山，

0 5 3 2 1235 23 1 | 0 ²7 3 5 2 7 6 5 | (6. 7 6 5 7 5 6) 0 6 5 6 7 6 7 2 |
晚 风 吹来 透 骨 凉， 夜 幕 漫 漫

0 2 7 6 5. 6 3 5 | 7. 6 2 5 3 2 7 6 | 5 - - - | （后略）
黑 了 天。

〔流长板〕，$\frac{2}{4}$拍，节奏鲜明，适于叙述，又可表现欢乐、激愤、悲伤、哀怨等情绪。为上下句体，上句落音自由，下句均落"1"音。速度一般较快，中间不加过门，四、六、八句不限，都可作为一个段落，往往是由〔慢板〕进入，又可由〔流水板〕转入〔慢板〕或其他板式。如不转接其他板式，则落腔落于"5"音。例如：

选自《志霞回乡》
（吴舜英演唱　吴夕广记谱）

【慢板】

4/4（过门）| 0 i i i 6· 7 6 5 | 0 6i 6 3 5 3 2 | (0 3 2 1 6 1 2) |

大路上走来一位　好　青　年，

0 3 6 5 3 7 6 5 | 0 3 5 6 1 | (0 33 2 3 5 6 1) | 【流水板】2/4 5 3 5 6 5 |

看年纪不到　二十八，　高高的鼻子

3 12 3 | 3 i i 3 5 | 3 5 1 | 3 3 6 3 | 3 21 6 |

大大的眼，黑黑的脸膛短头发，红色药箱背肩上，

0 0 | 6· 7 6 5 | 3 5 1 | 【慢板】4/4 0 2 1 2 3 53 2 1 | 0 2 7 6 6 3 5 |

（白）为人民服务（唱）五个大字金洒洒。要问她是　哪一个？

6 5 3 2 7 5 6) | 0 7 6 5 3 5 6 i | 6 5 4 3 5 2 35 | 21 7 6 5 - |（后略）

她就是共产党员张　志　霞。

也有由〔慢板〕经过一个较长的过门进入〔流水板〕，在每句后面又加入两小节的过门或中间夹白，直到结束。例如：

选自《送亲人》
（吴舜英演唱　吴夕广记谱）

【慢板】

0 1 2 3 3 2 | 2 5 3 5 3 2 1 | (6 7 6 5 7 5 6) | 0 7 6 5 6 6 3 5 |

大　娘正在　为　难时，　有一个顶风冒雨

0 6 7 6 5 3 2 | 3 1 3 2· 3 7 6 | 5 - - - | 【流水板】2/4 (3· 3 3 3 | 2· 2 2 2 |

直　向　前。

3 5 3 2 | 1· 1 1 1 | 1· 2 3 5 | 5 3 2 1 | 6 1 5 |

3 6 | 5· 12 | 3 6 5) | 0 7 6 5 | 6 7 6 5 |
这个人 身材不高

0 i 65 | 1· 2 3 | (3· 5 3 2 | 1 2 3) | 0 6 6 |
挺健 壮， 浓 眉

3 5 | 0 i 6 5 | 3 5 2 1 | (0 3 2 1 | 7 2 1) |
大 眼 宽 宽 的 肩，

0 5 6 5 | 6 5 3 21 | 6 3 23 | 5 3 21 6 | 1· 6 |
他 一 颗 红 星 头 上 戴，革 命 的 红 旗 挂 两 边。他

3· 2 1 |)0(| 0 2 1 2 | 5 3 3 2 |
就 是 (白)毛主席的好战士雷锋同志！(唱)今 天 是 他 的

0 2 2 | 3 5 | (6 7 6 5 | 7 5 6) | 0 7 6 5 |
休 息 日， 他 主 动

6 6 3 5 | 5 5 5 3 | 5· 6 3 2 | 1· 2 7 6 | 5 - | 5 - |
到 车 站 去 当 服 务 员。

(5· 5 5 32 | 1 6 5 3 | 2321 7656 | 1216 1) | (5 5 6 5 |

5 3 2 1 | 6123 5 3 | 2· 1 72 6 | 5· 12 | 3 6 5) | （后略）

由于内容和情绪的不同，可以给唱腔节奏上带来很大的变化。例如：

选自《潘冬子大闹姚湾镇》
（吴舜英演唱　吴夕广记谱）

【慢板】

4/4 0 i 6 5 6· i 3 5 | 0 5 3 5 7 1 2 | (2· 3 2 1 7 1 2) | 0 6 3 5 6 1 |
长江两岸风光美，苍松翠柏

【流水板】

0 6 5 3· 2 1 | (0 3 2 3 5 6 1) | 2/4 3 i | 4/4 3· 2 1 - - |
参蓝天。恨的是

2/4 2 5 | 0 5 3 5 | 7 1 | 2 (2 2) | 0 3 2 3 | 6 1 |
白匪盘踞姚湾镇，杀人放火

0 6 5 | 1 (1 1) | 0 3 2 1 | 6· 6 1 1 | 0 2 1 2 |
逞凶残，反动派张牙舞爪把人

3 (3 3) | 5 3 2 1 | (5 3 2 1) | 0 i 6 5 | 5 1 |
吓，实际上纸糊的老虎

6 5 3 2 | 1 (1 1) | 0 i 6 5 | i 3 5 | 0 6 3 5 |
怕火焰。党发动群众来斗

6 (6 6) | 0 5 3 5 | i· 7 | 6 5 3 | 0 1 6 5 |
争，开展了机动灵活的游击

2· 3 5 | 2 1 7 6 | 5 2· 7 | 6 5 4 5 4 | 5 - | （后略）
战。

〔垛板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句体，上句落音“1”，下句落音为“2”。往往一字一音，速度较快，适于表现欢乐激昂的情绪和热火朝天的场面，也适合表现幽默、风趣、紧张、战斗等内容。一般用于高潮处，或作为全段的结尾。演唱自由，句数不等，近于数板。由于节奏鲜明，与其他板式有强烈的对比。例如：

选自《送亲人》
（吴舜英演唱 吴夕广记谱）

【垛板】（突转快速）

1/4 0 21 | 6 | 3 6 | 1 | (6 1 | 3 2 | 1) | 6 5 | 6i65 | 6 32 |

这位 老 大 娘， 忙把 孩子 接过

1 | 0 | 0 5 | 6 5 | i 65 | i 65 | 5 12 | 3 2 | (1. 6 | 5 5 |

来，(白)哟！(唱)在 雷 锋 怀 里 睡 的可 正 香 甜。

5 3 | 2 | i. 6 | 5 i | i 3 | 2) | 0 6 | 3 6 | 1 | 1 6 |

老 大 娘 忙

6 5 | i 65 | 3532 | 1 | 6 3 | 6 1 | 3 ii | 3 5 | 3 5 | 7 2 |

把 雷 锋 让 屋 内，慌 的 她 搬 椅子 倒 茶 又 拿 烟。

(1216 | 5 5 | 5 3 | 2 | i i | 5 i | i 3 | 2) | （后略）

〔流水板〕，上下句体（1/4拍），上句落音自由，多落“3、6”等音，下句落“1”音，段落结束句落“2”音。比〔垛板〕更紧凑。例如：

选自《送亲人》
（吴舜英演唱 吴夕广记谱）

【流水板】

1/4 0 3 | 6 5 | 6 5 | 1 2 | 3 | 0 6 | 6 5 | i 65 | i 32 | 1 |

叫 同 志 你 先 歇 歇 腿， 我 去 给 你 下 碗 面。

0 5 | 5 6 | 1 | 0 6 | 6 5 | i 65 | 5321 | 6 | 6 65 | 3 5 |

老 大， 娘 摸 出 五 个 大 鸡 蛋， 抽 屉里 又 拿

3 5 | 1 | 0 6 | 6 5 | i 65 | 6 6 | 3 | 3 i | 3 7 | 5 i3 |

一 卷 面， 高 高 兴 兴 进 厨 房， 锅 上 锅 下 忙 的

2 | (i̇. 6 | 5 5 | i̇ 3 | 2 | 5 5 | 6 i̇ | 1 3 | 2) | (后略)

欢。

〔连板〕，是吴舜英在〔流水板〕的基础上创造的一种板式，$\frac{2}{4}$拍。旋律起伏较大，多叠句，落音多变，重语言声调，最后落于“5̣”音。速度较快，适合表现欢快、风趣、紧张的感情，有半说半唱、一气呵成的特点。例如：

选自《送亲人》
（吴舜英演唱　吴夕广记谱）

【连板】

2/4 3 5 6 5 | 1 2 3 | 6 5 i̇ 6 5 | i̇ 3 2 | 3 1 3 2 | 5 3 7 |

下车看看天还早，抱着孙子到商店，什么套被针儿，

6 3 7 | 3 6 3 | 5 3 2 1 6 | 3 6 5 3 2 | 3 6 1 2 3 3 6 | 3. 2 6 |

黑绒线，洗衣粉儿，小手电，大娘最疼爱她小孙子，给他买一个

3 5 6 5 | 0 3 i̇ 3 | 2 3 0 5 | 2 1 7 6 | 5 - | (后略)

花花绿绿的捻捻转。

〔叠断桥〕，是吴舜英在她创作并演唱的《十八里相送》中穿插演唱的曲牌。四句体，落音：“2、1、1、5̣”。她巧妙地把民歌和琴书融为一体。〔叠断桥〕在唱段中的出现，使听众耳目一新，既丰富了唱腔，又贴切地表达了内容。例如：

选自《十八里相送》
（吴舜英演唱　陈广歧记谱）

2/4 (5 5 6 7 2 | 3 5 2 7 | 2 5 3 2 | 6 7 2 7 | 2 2 2 2 2 |

5 6 3 2 | 2 7 6 7 6 7 | 2 5 3 2 | 7 6 6 3 | 5. 6 7 2 |

【叠断桥】

6. 3 5 5) | 5 5 6 | (6 5 6) 0 | 4/4 0 i̇ 6 5 5 3 2 |

走一山　又一洼，

梁哥哥 你可知山上的樵夫 他在砍柴，

樵夫砍柴他 为的 谁？

梁兄呀 你为 何人

下山 来？ 山伯说樵夫砍柴 他为妻子

我为送贤弟 下 山 来。

【叠断桥】

走一 山 又一 山，（来 哎 嗨 哟 哎哟哎哟

哎嗨哟） 前边 又到 凤 凰 山，（哎嗨哎嗨

哟哎嗨 哟） 满 山 花

开 齐（呀） 齐（呀） 齐 争 先，（哎哟） 一支

2 0 | 5 5 | i 6 5 3 | 2 5 2 1 | 1 6 0 |
香， 香 万 里， 唯 独 没 有（哇）

6 2 2 | 3 1 | 6 56 1 6 | 5· 6 | 5 - |（后略）
勺 药 牡 丹。（哎 哟 哎 嗨 哟 嗨 哟）

安徽琴书的伴奏音乐除伴腔之外，主要有前奏、间奏、尾奏三种。开唱之前，一般都有一段精彩的乐曲演奏。一是为了压场子，活跃场内气氛，等待观众入场，同时也使演唱者精神振奋，为演唱制造一个良好的意境。演奏的曲目有〔大八板〕、〔小八板〕、〔四板头〕等。

四 板 头

吴舜英供谱

2/4 3 2 3 3 | 6 5 3 2 | 1 23 2161 | 5· 6 5 5 ‖: 3 32 1 1 | 5 56 1 1 |

1· 2 5 3 | 2321 2 2 | 2· 3 5 5 | 6 i 5 3 | 1 3 2161 | 5· 6 5 5 :‖

3· 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1· 6 5 3 | 2323 5 6 | 1 16 561 | 0 12 3 5 |

2 3 2 1 | 6 1 5 | 0 12 2 3 | 5· 6 | 0 12 3 6 | 5 - ‖

演奏可以无限反复，可在基本乐曲的基础上有所变化。如需结束，可奏：3. 2 3 5 | 65 3 2 | 1 0 ‖，如继续演唱，则奏：3. 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1· 6 5 3 | 2323 5 6 |（接唱）

大 过 门

吴舜英供谱

2/4（0 2 | 6 5 3 2 | 1 6 1 3 | 2 3 5 6 | 1 6 1 6 | 1· 2 3 5 | 5 3 2 1 |

6 1 5 | 2. 3 1 6 | 5 - | 5 2 3 | 5 3 2 1 7 6 5) |

这个大过门可在一个段落以后再反复使用，但第一小节的“2”可以省略。一般也可以在第一小节演奏“2 5|”，不过，无论“2”或“2 5”均不属于过门的一个必要部分，可有可无。〔大过门〕也有多种变体，如第八小节以后可以奏成：3 1 2 3 | 5. 6 | 5 6 5 |，也可用换头不换尾，或换尾不换头等方法加以变化，如：(3. 3 3 3 | 2. 2 2 2 | 3 5 3 2 | 1. 1 1 1 | 1. 2 3 5 | 5 3 2 1 | 6 1 5 | 5. 12 | 3 6 5) |或(5. 5 5 32 | 1 6 5 3 | 2321 7656 | 1216 1 | 5 5 6 5 | 5 3 2 1 | 6123 5 3 | 2. 1 72 6 | 5. 12 | 3 6 5) |。

〔小过门〕，往往根据唱腔的落音进行安排，如落音是“2”，过门就是(2. 3 2 1 | 6 1 2) |，落音是“1”，过门就是(0 3 2 1 | 5 6 1) |，落音是“3”，过门为(3. 5 3 2 | 1 2 3) |，落音是“6”，过门为(6. 7 5 7 | 6 5 6) |等。有时也不完全受这种限制，如：

0 2 1 2 | 5 3 3 2 | 0 2 2 | 3 5 | (6. 7 6 5 | 7 5 6) |。
今 天 是 他 的 休 息 日

速度较快的〔流水板〕可根据情绪要求，相应地在过门上加以变化，如：(1 2 3 2 1) |，(2321 2) |，(6765 6) |，或 (1 1) |，(2 2) |，(3 3) |等，或(1)，(3)……总之，视情况予以以灵活变化。

〔尾奏〕，琴书的段子通常是以〔慢板〕开头，又以〔慢板〕结来。唱腔结束后接一句〔尾奏〕，以示告一段落，如《十八里相送》：

4/4（前略）3 32 1 | 0 5 3 5 6 7 6 5 | 5 2 5 6 5 3 2 1 |
这就 是 十 八 里 相 送 一 小 段，

2. 1 6 5 (5675 67 6) | 61 4 5 (6121 21 5) | 0 5 3 5 6 5 3 2 |
紧 接 着 梁 祝 相

3 1 2. 6 5 4 3 | 5 2 5 2 1 7 6 | 5 - - - (6 1 2 5 3 | 2 1 7 6 5 -) ‖
会 在 楼 台。

〔尾奏〕也有干脆利落的结束，如《送亲人》：2/4 0 5 3 5 | 6. i 5 3 | 2 5 7 6 | 5 - | 1/4 (3. 2 | 3 5 | 6 1 | 3 2 | 1) ‖

安徽琴书的伴奏随演唱的形式而定，有四种：

单口伴奏：一人演唱，兼敲扬琴、打檀板。其他伴奏乐器为三弦、二胡、古筝、笛、笙等。乐队少者数人，多至十几人。

对口伴奏：二人演唱，相互伴奏，一人敲琴打板，一人拉坠胡，此外无乐队。

三人伴奏：三人演唱，互为伴奏，乐器除扬琴、坠胡外、通常加一弹拨乐器，如琵琶、三弦等。

联唱伴奏：三人以上演唱，演唱者与乐队皆执乐器，乐器有扬琴、坠胡、京胡、二胡、琵琶、三弦、古筝、笙、箫、笛、管、碰铃、木鱼、梆子等。气氛热烈，宜演出慷慨激昂的书目。

芜湖滩簧音乐　滩簧最早是江浙一带民间流行的说唱音乐。芜湖滩簧又名“湖阴曲”。芜湖滩簧的演唱与道白都用芜湖方言，丑白有时用苏北话，是吸收昆曲的结果。芜湖滩簧唱腔的音乐结构为板腔体和联曲体两个部分。板腔体的唱词多以七字句为主。唱腔为上下句结构，上句多落于“5”或“6”音；下句多落于“2”或“1”音，少数落于“5”、“6”音。

板腔体唱腔的板式有〔正板〕与〔快板〕(含〔紧板〕)之分。

〔正板〕均为$\frac{4}{4}$拍子记谱的三眼板。唱词为七字句和十字句。上句一般落“5”或“6”音，下句落“2”或“1”音。〔正板〕以大段叙述、咏叹为主。例如：

选自《断桥》
（张继旺编曲　王宝珠演唱）

1 = C

♩ = 108

$\frac{4}{4}$ (6. i 5 - | 6 - - - | 2 - 1 2 | 3. 5 3 2 |

1 - - - | 6 i 5 6 | i - - -) | 【正板】6 - i 3 5 |
你　不

6 - - - | 5 - - 6 | i 6 i - 2 3 | 6 - i 6 5 |
该　一　人　私　上

3 - - 2 3 | 5 3 5 - 6 | (5 3 5 6 i 6 i 2 | 3 5 2 3 5 -) |
金　山　寺，

3 - - 2 | i - 2 6 5 | 5 3 - 6 | 5 - - (6 |
你　不　该

5 1 5 6 1 6 1) | 6 5 4 - 5 | 6 5 1 2 6 1 5 2 | 3 - - 5 |

既 上 金 山

2 - - 5 3 | 5 - 3 5 6 1 | 1 6 1 6 5 3 2 | 1 (6 1 1 2 5 |

不 回 程。

3 - 3 5 2 1) | 1 6 1 2 1 6 | 5 - - (6 5 | 4. 5 3 3 2 3 |

你 不 该

5 5 1 6 1 6 3 | 5 6 1 5 3 5) | 3 1 1 1 1 | 6 - - - |

存 心 不 良 把 为

1 6 5 3 5 2 3 | 5 3 5 - - | (5 6 1 2 6 1 6 5) | 3 2 3 3 5 6 1 |

妻 害， （哎）

5 - 5 1 | (6 1 5 6 6 | 2 2 3 5 3 2 | 1 1 6 1 5 6 |

1 6 1 - -) | 2 - - 3 | 5 - - 6 | 3. 2 3 2 5 |

你 不 该 鸳 衾

(3. 5 2 3 1) | 1 6 1 3 6 1 | (6 1 2 2 3) | 1 - - 6 |

枕 情 （吟）

(1 2 3 5 2 3 1) | 6 2 3 6 - | 5 - 4 5 3 | 2 - - (3 5 |

忘 恩 深。

2 1 6 1 1 2 5 | 3 - 3 5 2 1) | 1. 6 2 3 2 | 6 - 7 6 2 7 |

你 不

6 53 i6 i | (65 ii 32 35) | 2. 3 i 2 | 3 - - 53 |
该 三 生 盟

2 - - i | (21 23 5 5i | 6i 65 35 32) | 3 - 2i 65 |
誓 丢

i. 2 32 30 | 5 35 2 - | (21 23 5 5i | 6i 65 35 32) |
干 净，

i. 6 23 2i | 6i 53 6. i | (65 ii 32 35) | i - - i(3 |
（吟） （吟）

23 2i65 6i) | 5 - - - (5156 | i6 i2 321i | 65 6)6 6i 5 |
（吟） 你不该

i 6 - i | 2 - 2 i | 6 5 35 6 | 72 76 5. 6 | (53 56 i6i) |
错 把 流 言

2 6 - 5 | 3 23 5 3 | 5 35 65 i2 | i6 i 65 32 | 1 - - - | （后略）
当 成 真。

又如：

选自《昭君出塞》

1 = C （陈秉之演唱 谷 峰记谱）

【正板】♩=78

4/4 i - 6i 56 | i6 32 i - | (51 5i 6i 32 |
我 本 是

1 1 6 1 5 6 | 1 1 1 2 1 2 3) | 2 - - - |
玉

3 - 5 3 2 | 1 - 2 3 6 5 | 1. 2 3 2 3 |
叶 金 枝

5 3 2 - | (2 1 2 3 5 5 | 6 1 6 5 3 5 3 2) |
体，

1. 6 2 3 2 1 | 6 1 5 3 6 - | (6 5 1 1 3 2 3 5) |
（衣）

1 - - 1 (3 | 2 3 2 1 6 5 6 1) | 5 - (5 1 5 6 |
（呜） （衣）

1 6 1 2 3 2 1 1 | 6 5 6 6 1 5 6) | 3 - 3 5 |
何 尝

(3. 5 2 3 1) | 1 6 1 3 6 1 | (6 1 2 2 3 2) |
寸 步

1 - - 6 | (1 2 3 5 2 3 1) | 6 2 3 6 - |
（呜） 出 宫

5 - 6 1 3 | 3 5 2 - - | (3 5 2 1 6 1 1 |
闱。

2 5 3 3 5 2 1) | 3 - 5 3 | 2 - - - |
雁 门 关

5 3 2 - - | (2 1 2 3 5 5 | 6 1 6 5 3 5 3 2) |

前

3 2 2 - | 2 1 6 2 - | 2. 5 3 5 3 2 |

斑 卿 入，

1. 3 2 3 2 1 | 6 5 3 1 6 1 | (6 1 2 2 3 2) |

1 - - 1 (3 | 2 3 2 1 6 5 6 1) | 5 - (5 1 5 6 |

（呜） （呜）

1 6 1 2 3 2 1 1 | 6 5 6 6 1 5) | 5. 6 1. 6 |

奴 反

5. 3 2 3 5 | 0 1 6 1 6 5 | 3 - (3 5 2 1) |

投 番

3 - - 2 | 1. 3 2 3 1 | 6. 1 6 5 3 2 |

到 阏 烟。

1 (3 5 1 2 5 | 3 - 3 5 2 1) | 1. 6 2 3 2 |

只 为

6 - 7 6 7 2 | 6 5 3 6. 1 | (6 5 1 1 3 2 3 5) |

和 番

5 3 2 1 6. | 1 6 5 3 2 3 | 5 3 5 - - |

来 塞 外，

（5 6 i 2 6 i 6 5）| 3 2 3. 5 6 i | 5 - 5 1 |
（呜）

（6 i 5 6 6 | 2 2 3 5 3 2 | 1 1 6 i 5 6 |

i 6 i - - ）| 5. 6 i. 6 | 5. 3 2 3 5 |
人 到 分

0 i 6 i 6 5 | 3 - （3 5 2 1）| 3. 2 i 2 i 6 |
关 珠

5 3 5 i 6 5 3 | 5 2 - 3 | 1 - - - |（后略）
泪 垂。

〔快板〕或〔紧板〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）或有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上下句结构，上句落于"5"或"6"音，下句落于"2"或"1"音。唱词主要为七字句。〔快板〕表现情绪较为多样，如：叙述、激动、喜悦、愤怒，等等。以下为〔快板〕、〔紧板〕与〔正板〕互相的转接：

选自《昭君出塞》
（陈秉之演唱 谷 峰记谱 张继旺整理）

1＝G（4 - 1定弦）

【正板】♩＝72
（前略）$\frac{4}{4}$ 3 - 2 i 2 | 5 6 5 3 - |（2 i 3 2 3 0 | 2 i 3 2 3 0 |
哀 哀

2 i 3 - - ）| 3 - 3 2 3 | 5. 6 3. 2 | i. 2 3 23 5 3 |
哭 出 了 雁 门

2 - - 3 | 2 1 6 - | 1 - - 2 | 3 - - 5 |
关 流 眄，

3. 2 12 35 | 2 - - - | 1. 2 3 53 | 2 - - 32 |

1 - - 3 | 2 1 6 1 | 5 - - - | 2 - - 3 |

转1 = C（前4 = 后1）

1 6 56 12 | 6 - - - | 5 - - 6 | 1 - - 2 |

♩=36 【快板】

‖: 2/4 （33 02 :‖ 3 3）| 5. 1 | 65 32 | 1.（2 ‖: 11 02 :‖
西 望 长 安

1 1）| 6 6 5 | 3. 5 65 | 3.（2 ‖: 33 02 :‖
隔 暮 烟。

3 3 | 6. 5 35 | 6. 1 65 | 35 32 | 1 1 |

3 3 | 5 1 | 2 27 | 61 21 | 65 35 |

转1 = G（前7 = 后3）

61 21 | 6 -）| 3 - | 5 3 |（0 02 |
辇 路

【正板】

‖: 33 02 :‖ 3 3）| 4/4 3 - 5 3 | 2. 3 21 6 |
愁 悲 砂

i. 2 3 2 3 | 5 3. 2 i. 2 3 53 | 2 - - - | i. 2 3 53 |
遮 目，

2 - - 32 | i. 3 2i 6i | 5 - - - | 2. 3 i.6 56i | 6 - - - |

转1 = C（前1 = 后5）
【快板】
2/4 5. 6 | 1. 2 ‖: (3 3 0 2 :‖ 3 3) | 5. i |
鼻 端

6. 5 3 2 | 1. (2 ‖: 1 1 0 2 :‖ 1 1) | 1. 2 |
难 嗅 气

3 - | 5. 3 | 2. (3 ‖: 2 2 0 3 :‖ 2 2 |
腥 膻。

6 5 3 5 | 6 i 6 5 | 3 5 3 2 | 1 1 | 3 3 |

5 1 | 6 i 2 i | 6 5 3 5 | 6 i 2 i | 6 -) |

【正板】
4/4 7. 2 3 5 | (3. 5 2 3 1) | i. 6 5. 6 i |
野 花 遍 地

2 32 i 6. i 65 3 23 | 5 2i 6 i65 | 3 3 6 5 2i |
难 ， 消 奴 的 恨，

6 - (2 2 3532 | i i 6i56 i6 i.) | 3 - 3 - |
海 水

连 (安)

天

难 消 奴 的 怨。 怨恨满

腔 泪涌 泉， 抬 头

猛 见 (咽)

渐慢

雁 儿 飞。 (白)雁来了。

【快板】 ♩=78

(唱)南来雁 (哎呀)雁儿呀，

你与奴 把

书 传 (念)多多

拜上(唱)汉 王 前。(哎呀)汉王 呀，

(5 6 5 6 | 5 6 5) | 5 5 | i i | 2 6 5 3 |
昭 君 要 见 无 由

5 6 (5 | 3 2 1 | 6 1 2 3 | 1 2 1) | 3 i |
见， 阻 隔

i 2 6 5 | 5 3 5 | i i 6 | i 0 | 0 0 |
远 山 路 万 千。（白）（呀 啐）

1/4 2 | 2 | (2 i | 2 i | 2 i | 2) | 2 | 2 3 | 2 6 | i |
（唱）宾 鸿 杳 杳 飞 将

i 2 | 3 2 | 3 5 | 3 2 | i | 6 | 6 | i | 5 | 3 5 |
去，

6 | 0 | 0 | i | i | 2 6 | 5 | 6 | 5 | 6 |
（念）奴 好 比（唱）破 镜 则 难 圆。恨 奸

5 | (5 6 | 5 6 | 5 6 | 5) | 2/4 i i. | i 6 5 3 |
臣 误 把 丹 青

5 6 (5 | 3 2 1 | 6 1 2 3 | 1 2 1) | 0 0 |
写， （念）却 叫 奴

【紧板】 由慢渐快

6 3 | 2 3 i | 3 3 | 1/4 0 3 | 0 i | 2 | 0 3 |
红 粉， 青 丝 去 和 番。惨

0 i | 2 | 6 i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 | 0 3 | 0 i | 2 |
伤 放 声 哭 出 雁 门 关， 心 酸

6 i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 | 0 3 | 0 i | 2 | 0 3 | 0 5 |

心在 南朝 人往 北 方， 昭 君 怨， 去 和

6 | i i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 | 0 3 | 0 i | 2 | 0 3 |

番， 怀抱 琵琶 马上 弹。 刘 王 送， 珠

0 5 | 6 | i i i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 | 3 3 | 2 3 | 2 3 |

泪 潸， 踢绽了 凤头 鞋在 半 边。 咬牙 切齿 骂毛

0 i | 2 | 6 i | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 | 0 6 | 5 3 | 5 |

延 寿， 身背 遗容 人往 北 方。 想 长 安，

0 6 | 5 3 | 5 | サ 6 6 6 6 5 6 7 - - - 6 0 |

望 长 安， 要见刘王难 上 难（呀）！

【正板】

4/4 i 6 3 2 3 i | 6 - i 2 7 | 6 3 5 6 0 | i 5 i 6 5 | 2 3 5 - ‖

要 见 刘 王 难上 难。

芜湖滩簧的板眼与昆曲、皮簧相比，较为严整，拖腔比昆曲少。抒情曲调婉转细腻、优美曲折，此类演唱称为曼声。与其相对的是高昂、激越的曲调，演唱要求清脆、刚劲、阔大而洪亮。

芜湖滩簧的联曲体，皆由一个个独立的各具性格的杂曲小调（俗称花腔）串联组成（小调串联的联曲体唱腔也可反复演唱），曲调大多来自民间流传已久的说唱音乐、江南民歌小调及其他兄弟曲（剧）种，如〔弦索〕、〔银纽丝〕、〔娘娘调〕、〔牧童歌〕、〔采茶（桑）调〕等等。例如：

弦　索

1 = C　　《昭君出塞》　　陈秉之 演唱
谷 峰 记谱

【弦索】

4/4 6 5 6 5 6 5 6 2 | i. 6 567 6 - | (0 6 5 6 7 6) | 3 2 3 2 3 3 |

马挂 征鞍 将挂 袍， 将 挂 袍， 柳梢 枝下 月儿

转 1 = G（前6 = 后3）

5 01 23 56 | 653 53 2·(2 | 2 01 23 2) | 3 56 3 - |
高； 男儿

(21 32 3 -) | 3 3 3 2 16 | 01 2 3 5 | 32 123 2 - |
欲挂 就封侯 印，

(02 1 23 2) | 2 2 6 5 5 | 2 2 6 5 5 | 3 3 5 1 | 2 - - - ‖
腰中 常悬，腰中 常悬带血刀。

和 尚 调

1 = C

《下山》

陈秉之 演唱
黄毓芳 记谱

【和尚调】

2/4 |: i 65 | i 65 | 6 0 | 3 35 | 6 i 5 |
一年 二年 过， 静心 养头
三年 四年 过， 乐业 做人
五年 六年 过， 娶她一个 好老

6 - :||: 3 5 | 5 1 | 2 - | 3 5 | 5 1 |
发， 七年 八年， 生下 娃
家， 九年 十年， 娃娃 长
婆，

2 - :| 35 32 | 35 32 | 35 32 | 5 1 | 2 - ‖
娃， 只落得 小和尚 叫我一声 爹 爹。
大，

娘 娘 调

1 = C

《昭君出塞》

陈秉之 演唱
谷 峰 记谱

【娘娘调】

2/4 6·6 66 | 56 7 | 6 - | 56 53 | 56 53 |
（哎 呀）我的 娘 娘，（哪） 咱这 里， 咱这 里，

6 6 6 6 | 5 6 3 | 3 - | 5 6 5 3 | 5 6 5 3 |

也是一个国 母， 她那里， 她那里，

6 6 6 6 | 5 6 3 | 3 - | 6 5 6 5 | 6 5 6 5 |

也是一个娘 娘， 一般荣华，一般富贵，

6 5 6 5 | 6 5 6 7 | 6. 6 6 6 | 5 6 7 6 | 6 - ‖

何须悲伤，何须悲泣，（哎 呀）我的 娘 娘。（哪）

牧童歌

1 = C 4/4

陈秉之演唱
黄毓芳记谱

6 3. 3 5 2 | (3 2 1 2 3 5 2) | 6 3 5 3 2 | (3 2 1 2 3 5 2) |

春鞭儿打 笛儿喳，

6 3 5 2 | (3 4 3 2 1 6 1) | 1 2 3 2 - | 1. 2 3 - | 2 1 6 1 - |

倒骑牛 背 夕 阳 下，

3 5 6 5 i 6 5. | 3 5 5 6 i 6 53 2 | 3 - 5 - | 6 - 5 3 2 3 | 1 - - - ‖

一样 逍遥 家， 一般 双髻 髽 能 骑 大 马。

据顾邦栋先生1960年介绍，他岳父高律和曾说滩簧原有帮腔，称“过档”。有位叫胡四的艺人，抗日战争后在演唱滩簧时一直运用帮腔，胡四去世之后，芜湖滩簧就没有再使用过帮腔。

演唱滩簧俗称“玩”滩簧。玩滩簧很讲究文词与演唱的韵味，即使是相同的唱腔，不同的角色、不同的演唱者，其刚柔、起伏的表现也各不相同。

滩簧的演唱者均为男性。在〔正板〕中，小生如《花魁》中的秦种、《下山》中的小和尚、《白蛇传》中的许仙等，都用子午腔（又称阴阳腔，真假嗓结合使用）。旦角如《和番》中的昭

君、《花魁》中的花魁等，用“窄口”（小嗓，即假声）演唱。小生腔要求柔中有刚，旦角腔柔中见美，通常谓“小生腔，软而硬；旦角腔，柔而软”。

滩簧演唱为清唱形式的坐唱。常用的伴奏乐器有：二胡、苏笛、小三弦、扬琴、琵琶、笙、月琴、鼓板等，加以小锣小鼓轻击之。演奏有浓郁的江南丝竹风格。

据沈鸣九先生说，芜湖滩簧从民国二三年开始有锣鼓，他曾记录过有关的锣鼓谱，后遗失。芜湖滩簧锣鼓不似京剧锣鼓那般喧闹，而是清脆、悦耳。一般是先拉胡琴，再奏锣鼓。锣鼓牌子不甚长，不过五六分钟。

曲书音乐　黟县曲书起始于清末民初，原流行于当地大家闺秀之中。黟县曲书必须使用本地语音演唱，曲调由黟县民间歌谣发展、变化而来，不受外来音乐影响。曲书的音乐结构属单曲体。通常使用的唱腔有：〔平板〕、〔四句调〕（又称〔四句腔〕）、〔行腔〕、〔哭腔〕四种。唱腔一般按唱词内容定名。

曲书的唱词多为七字句、十字句，其间常穿插有适当的说白。七字句的主腔是〔四句调〕，十字句的主腔是〔行腔〕中的“描红”。如果唱词是七字、十字混用，则〔四句调〕与“描红”两种主腔也可联缀使用。

曲书唱腔的旋律平淡，变化不大，“重字轻唱”。演唱形式为坐唱，吐字清晰，讲究韵味。

黟县方言十分特殊，用黟县方言唱歌，有时连本地人都听不懂。但用黟县方言唱地方民谣却十分流利爽口。黟县方言的声调有五个：阴平、阳平、上声、阴去、阳去。详见下表：

黟县方言语音调值表

黟县方言调类	调值	例　字	普通话调类
阴　平	˨˩ 21	高开婚	阴　平
		月六麦	去　声
		局合白	阳　平
阳　平	˦ 44	穷寒鹅	阳　平
上　声	˥˧ 53	古五起	上　声
		部坐近	去　声
阴　去	˨˩˧ 213	盖抗汉	去　声
阳　去	˥˨ 52	共害岸	去　声
		缺急恰	阴平　阳平　去声

〔平板〕，$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$拍，速度中慢。基本为四句一番。四句唱腔落音的正格是："3、5、6、5"，但为了求得变化，前三句的落音很不稳定，除上述正格外，变格的落音还有"1̇、6、3、5"，" 6、5、5、5"，"5、5、3、5"等多种样式，有时甚至形成"3、5、3、5"像是两句一反复、很单纯的上下句体。曲调缠绵、悲凉，长于叙事，唱腔定调通常为1＝♭B。例如：

平 板（叹 五 更）

1＝♭B $\frac{4}{4}$

选自《林英思夫》唱段

李春明演唱
余大铎记谱

【平板】 中慢

1̇ 5 56 1̇ 1̇ 5 65 3 | 1̇ 3 3 3. 61̇ 3 5 | 3 3 5 5. 1̇ 61̇ 3 |
林英开 言 叫声 苦， 两目 汪汪 掉 泪 珠， 白日 思夫 无处 说，

56 1̇ 3 5 65 6 5 | 56 1̇ 3 3 5 5 1̇ | 2̇ 2̇ 1̇6 1̇ 61̇ 5 6 |
夜 晚 独处 守 寒 庐。日 逐 西方 升玉 兔，樵楼 打 罢 一 更 鼓，

1̇ 5 61̇ 5 3 3 3 | 1̇ 5 6 6. 61̇63 5 | 56 1̇ 1̇ 1̇. 61̇65 65 3 |
房中 夜 夜 开灯 蕊，喜事 为何 半点 无？思 量 起来 怨父 母，

56 1̇ 1̇ 1̇ 61̇ 3 5 | 2̇ 2̇ 1̇6 1̇ 61̇ 5 6 | 56 1̇ 1̇ 5 61̇ 3 5 |
将 奴 错配 狠 心 夫，樵楼 打 罢 二 更 鼓， 一 轮 明月 照 江 湖。

5 56 1̇ 1̇ 5 61̇ 65 3 | 1̇ 61̇ 1̇ 3 61̇ 3 5 | 1̇ 61̇ 1̇5 6 1̇ 6 65 3 |
月缺 能圆 十四 五， 奴要 比它 万 不 如，埋怨 道 人 无道 理，

1̇ 61̇ 56 1̇ 6 3 5 | 2̇ 2̇ 1̇6 1̇ 5 5 6 | 1̇ 61̇ 3 3 1̇ 3 5 |
无故 勾 引 奴的 夫。樵楼 打 罢 三更 鼓， 耳听 窗外 杜鹃 呼，

1̇ 1̇ 1̇5 6 1̇ 63 5 | 1̇ 61̇ 3 3 1̇ 6 5 | 1̇ 5 1̇ 5 61̇ 5 65 3 |
你有 苦 情 对我 诉，我 有 心事 向谁 吐？人生 命运 这 样 苦，

2̇6 1̇5 656 5 | 1̇1̇ 1̇61̇ 1̇5 653 | 1̇5 1̇5 653 5 |

阎君何不把奴除？樵楼打罢四更鼓，为夫难干眼泪珠。

561̇ 33 1̇56 653 | 1̇65 33· 63 5 | 1̇5 561̇ 33 5 |

独眠孤烛苦难忍，面对夫妻缘却无，前生烧了香千炉，

561̇ 1̇5 61̇6 5 | 2̇2̇ 1̇61̇ 1̇5 653 | 1̇ 1̇6 56 656 5 |

今世才得少年夫。樵楼打罢五更鼓，强打精神理床铺，

1̇61̇ 1̇1̇6 1̇3 5 | 561̇ 55· 656 5 | 1̇61̇ 1̇56 1̇3 5 |

上床正把南柯做，梦见冤家返寒庐。正要上前把话诉，

1̇1̇ 55· 61̇63 5 | 61̇5 561̇ 56 653 | 561̇ 55 656 5 |

无情鸡又报晓春，一声惊醒身无主，日上东窗把头梳。

61̇5 561̇ 1̇3 5 | 1̇61̇ 56 1̇56 5 | 561̇ 56 1̇61̇ 3 |

叫声碧桃听吩咐，打扫花园把地铺，今到花园闲散步，

561̇ 61̇5 656 5 | 1̇1̇ 55 51̇5 653 | 1̇61̇ 33 356 5 |

将把百花比奴夫。芙蓉花开香朵朵，海棠空色一世孤，

2̇6 1̇1̇ 33 5 | 61̇5 561̇ 1̇6 5 | 561̇ 61̇5 1̇6 653 |

牡丹无情空自放，芍药一旁掉泪珠。观罢百花情无主，

561̇ 56 1̇3 5 | 1̇61̇ 56 1̇65 3 | 1̇61̇ 56 1̇6 5 |

又见金鱼水上浮，有种金鱼眼睛突，有种金鱼尾巴粗。

1̇61̇ 56 561̇ 3 | 1̇61̇ 56 1̇63 5 | 1̇5 66 1̇65 3 |

有种金鱼青带黑，有种金鱼红似珠，比目鱼儿同欢乐，

1̇6 1̇ 1̇ 5· 5 63 5 | 1̇ 1̇ 1̇6 1̇ 1̇ 61̇ 3 | 1̇ 5 6 6· 1̇ 3 5 |

好比人间妻与夫！鱼儿尚且同一路，奴家为何守单孤！

1̇ 5 1̇ 5 1̇5 6 ³5 | 61̇ 5 6 6 6 0 | 35 6 5 - - ‖

人不如物是何故？怎不教人 泪如珠！

〔四句调〕，又称〔四句腔〕。一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）。唱词为七字句，四句为一番，四句落音为"6̣、5̣、6̣、5̣"。可任意反复演唱，颇有特色。曲调优美、婉转、深沉，用于长篇的叙事、抒情，是曲书唱腔的主要旋律。唱腔定调为1 = ♭E（5̣ — 2 弦）。例如：

选自《张三姐思凡》

（佘大铎记谱）

1 = ♭E

【四句调】 中慢

$\frac{3}{4}$ 5 35 3 2· | 3 21 1 6· | 3 1 3 ¹2· | 21 6̣ 5̣ - |

五代纷纷闹不休，龙争虎斗，动干戈，

6̣121 6̣ 1· | 3 21 1 6· | 3 1 3 2· | 6̣ 6̣ 5̣ - |

追至大宋真主出，谗得太平度春秋。

3 5 35 2· | 3 21 1 6̣· | 1 23 2 1· | 6̣5̣ 6̣ 5̣ - |

相传一十八帝主，三帝真宗为皇帝，

6̣ 1 1 6̣· | 3 21 1 6̣· | 23 1 1 2 1 | 61 6̣ 5̣ - |

甲马营中生木子，一胎生下二真龙。

3 3 5 2· | 3 21 1 6̣· | 3 1 3 1· | 6̣5̣ 6̣ 5̣ - |

大的名称赵太祖，第二名称赵太宗，

6̣ 1 6̣ 6̣· | 3 21 1 6̣· | 3 3 3 1· | 21 6̣ 5̣ - |

三帝真宗为皇帝，四帝仁宗管万民。

1 1 1 6· | 3 21 1 6· | 32 3 2 1· | 61 6 5 - |
前朝后代 诸不说，且唱青春画美人。

5 53 3 2· | 3 21 1 6· | 3 1 1 2 3 | 1216 5 - |
王母娘娘天宫坐，九天仙女拜娘身。

6 6 1 1 6 | 3 21 1 6· | 3 1 23 2 3 | 21 6 5 - |
三宫娘子都来到，摆花四姐两边分，

6 6 16 1· | 3 21 1 6· | 1 3 2 1· | 61 6 5 - |
轴上美人青春画，叉手前来禀母亲。

5 5 3 2· | 3 21 1 6· | 12 3 3 1· | 61 6 5 - |
儿在天宫多烦闷，要下凡间散散心，

1 16 1 6· | 1 32 21 6· | 12 3 2 1· | 656 5 - |
禀上母亲知道了，要往东京走一程。

5 53 3 2 3 | 1 23 21 6· | 12 3 1 2 1 | 656 5 - |
王母娘娘心思想，这个丫头不是人，

1 16 61 6· | 3 21 21 6· | 3 3 3 1· | 61 6 5 |
你是一位天仙女，怎去凡间去一巡？

6 1 6 1· | 3 21 1 6· | 1 23 3 1· | 21 6 5 - |
若要不许下凡去，她又反乱在天庭。

1 6 6 1· | 3 21 61 6· | 1 23 3 1· | 21 6 5 - |
左思右想主意定，便叫黎山老母身，

1 16 1 1· | 3 1 21 6· | 12 3 3 2· | 656 5 - |（后略）

你把 画儿 来收下， 吩咐几句 自消停。

〔行腔〕，$\frac{2}{4}$拍。唱词为十字句，四句一番，四句的落音为“3、5、5、5”。曲调清彻、明快，如行云流水，包含众多的小曲调，其中主要的曲调是“描红”。唱腔定调为1＝♭E（5 － 2弦）。

1＝♭E

选自《描　红》
（余大铎记谱）

【行腔】

2/4 6 1 1 | 56 1 1 | 5 5 65 | 6 3· | 56 1 5 |

上牙床 不由人 珠泪滚 滚， 大不该

1 6 6 | 5 6 3 | 5 - | 2 2 6 | 5 56 1 |

做红娘 勾引他 人， 人人说 张君瑞

1 5 65 | 3 5· | 1 56 1 | 5 65 3 | 1 5 6 | 5 - |（后略）

美貌可 爱， 孔雀亭 初相会 才把颜 开。

1＝♭E

选自《十字歌》
（余大铎记谱）

【行腔】

2/4 12 3 3 1 | 3 2 1· 6 | 1 23 1 2 | 1216 5 | 56 1 6 1 |

一轮明月 照纱窗， 二八佳人 睡牙床。 三郎一去

3 21 1· 6 | 3 3 2 1 | 6561 5 | 1 16 1 16 | 3 21 6 |

无音信， 四个年头 不见归。 五指提起 羊毫笔，

6 6 1 23 | 1216 5 | 1 6 6 6 | 1 32 21 6 | 1 32 2 1 |

六封书信 寄他乡。 七天夫妻 恩情重， 八宝珠花

21 6 5 | 53 5 2 3 | 1 3 21 6 | 6 61 23 1 | 1216 5 |
懒 梳 妆。九 泉 之 下 不 忘 你， 十 殿 阎 君 告 你 司。

6 6 1 1 | 5326 1 | 5332 3 1 | 21 6 5 | 61 6 61 |
深 深 拜 见 美 佳 人， 久 已 流 落 在 他 乡。八 月 得 个

3 21 6 | 12 3 2 1 | 65 6 5 | 5 5 5 61 | 6 53 5. 3 |
团 圆 梦， 七 天 夫 妻 不 忘 恩。六 封 书 信 都 收 到，

3 1 2 21 | 65 6 5 | 1 5 1 6 | 1 32 21 6 | 6 61 23 1 |
五 月 端 午 又 来 临。四 肢 无 力 精 神 倦， 三 餐 茶 饭

21 6 5 | 1 6 1 2 | 3 1 21 6 | 23 1 1235 | 21 6 5 | 5 - |（后略）
懒 入 唇。又 思 又 想 回 家 转 一 定 会 见 美 佳 人。

〔哭腔〕，又称“哭调”。$\frac{4}{4}$拍，是昔时黟县妇女哭嫁、哭丧、叙述身世时使用的一种悲痛、哀伤的曲调。唱腔定调为1 = ♭B（1 — 5弦）。

选自《穷家女哭母》
（余大铎记谱）

1 = ♭B

极慢

$\frac{4}{4}$ 2 6 1 16 5 - | 3 6 1 1565 3 | 5 6 1 1563 5 |
老 孺 人 母，（啊） 千 不 兴 打 算 （啊） 万 不 兴 打 点，（哈）

$\frac{3}{4}$ 3 3 1 5 6 66 | $\frac{4}{4}$ 5 6156 6 63 5 | 5 6156 6 3 5 |
俺 家 老 孺 人 母是 天 不 光就 行 起 去， 夜 见 星才 回 家 来，

2 6 56 1 15 6 3 | 5 6 1 1 65 5 | $\frac{3}{4}$ 2 26 56 1 1563 |
做 得 披 头 散 发（啊） 不 见 好， （哈） 还 是 一 世 受 苦

4/4 3 65 6 5 - | 5 0i 6 6i 5 5 6 3 | 5 0i 6 6i 6563 5 |

一 世 穷。 日 竟 积不起 供 鸡 米， 夜 竟 积不起 老 鼠 粮。

3/4 2 2 3 2i 6 6 | 2/4 5. 6 i | 3/4 56 i 5 6 5 3 |

加 之 年 老 爹，（啊） 又 是 一 世 不 行 时，(呀）

4/4 56 i 5 63 5 - | 2 2 6 i 5. i i i | i 65 3 3 i. i 6i 5 |

一 世 不走 运。 冤 孽 俺是 生 竟 带来 苦命 根，（哈）嫁 后 又 发

5 6 3 5 - | 2 2 6 6 i. 6 5 | i 5 i 65 3 5 |

苦 命 芽， 手 长 手 袖 短， （哈） 有 心 竟 无 力，（哈）

2/4 56 i i 65 | 3/4 i 5 6 63 3 | 4/4 3 3 6i 3 5 - |（后略）

不 能 为 俺家 老 孺 人 母 （呵） 分 忧 竟 担 愁。

昔日曲书演唱不用乐器伴奏，后来，黟县旅游业的发展为地方民俗活动别开生面，用黟县民歌唱堂会迎嘉宾，采用了民族小乐队伴奏。

卖菜莲花落音乐　卖菜莲花落又名卖菜灯、闯霸王、讨饭灯等。源于徽州地区的民间艺术“连花落”，是歙县城郊桂林镇下车田村民于街头村尾演唱的曲艺品种。卖菜莲花落在徽州府城（今歙县徽城镇）一带流传数百年，直到二十世纪五十年代才终止其演唱活动。

卖菜莲花落的演唱通俗易懂，以唱代说，以方言入调，合辙押韵，有垫字衬腔，用竹板击节。明清以来在徽州盛传的目连戏中有一折乞丐求施唱段《十不亲》（亦作《十不清》），其唱词与卖菜莲花落有许多相同的段落和句子，唱腔也十分相近，二者关系极为密切。如：

十 不 亲

2/4、3/4　（目连戏《博施济众》乞儿〔生〕唱腔）

歙县长标村
王泽民演唱
高庆樵记谱

（0 0冬 |: 匡 冬不龙冬 | 匡 冬 | 3/4 匡 0 一冬 一冬冬 |

匡冬 冬 匡 冬 | 1/4 匡） | 2/4 3 5 3 32 | 3 31 2 |

乞 儿 虽 是 下 班 人，
天 是 亲 来 也 不是 亲，

3 3 6 1 | 2 3 1 2 | X X X X | X X X | 3 2 3 3 |
唱 起 词 来 尽 可 听， 不 唱 前 朝 并 后 汉， 单 唱 人 间
提 起 天 来 没了 恩 情， 一 年 三 百 六 十 日， 缘 何 贫 富

3 6 5 3 | 3/4 2 2 1 1 2 | 5 5 6 5 3 | 2/4 5 56 56 2 | 32 3 2 冬 :||
十 不（啰） 亲。（哪 啰 嗬 嗨）（帮）（嗨 嗨 梅 香 梅 香 花 开 啰 哦 嗬）
不 均（啰） 平。（哪 啰 嗬 嗨）（帮）（嗨 嗨 梅 香 梅 香 花 开 啰 哦 嗬）

卖菜莲花落除了〔歌头〕为固定不变的四句唱词，其他十二段〔歌身〕句数不等，少者四句，多者达十句。唱词虽以七字句为主，但也不拘一格，最长有十一个字，并常有二、三、四五字的垛句、附加句出现，有时还有一些复句出现在某段的结尾处。词格自由灵活，能适应多种内容的需要。

卖菜莲花落的唱词从头至尾通押十三辙里的"中东"和"人辰"韵，如：人、亲、金、恩、门、心、分、淋、尽等，其中使用最多的为"人"、"亲"二字，而清、情、晴、行、公、声、兵、盅、兄、廷、正、名、平等，皆归"中东"韵部，其中又以"清"、"情"二字用得最多。在徽地方言里，以上这些字都有相同的韵尾，唱来琅琅上口，听来和谐悦耳。"徽城话"之声、韵、调值如下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	入声
调值	˧˨ 32	˦˦ 44	˦˥ 45	˧˨˦ 324	˧˧ 33	˨˩ 21
例字	分	人	廷	听	任	公
	清	情	领	兴	问	兄
	金	门	近	进	顺	星

卖菜莲花落的唱腔风格与徽地方言联系得非常紧密，"声随字音转，调自声韵分"。其节奏的更改和音调的变化皆体现了"唱犹说"的风格特征。

卖菜莲花落的唱腔结构属于单曲体，但已初具板式变化的雏型，唱腔为分节歌式的民间小调，由〔歌头〕和长短不等的多段〔歌身〕组成。〔歌头〕和每段〔歌身〕的尾句配以相同的衬词腔句收结充作〔歌尾〕。段与段之间均以锣鼓相衔接，给演唱者和听众以暂休的间隙。〔歌头〕、〔歌身〕皆有衬词、衬句作补垫，以加强节奏、强调语气。唱时夹有徒存节奏而无旋律的"干滚"，唱、说兼备。唱句多一字一音，行腔十分接近徽地方言，犹如朗诵，听来明白如话，具有"唱着说，说着唱"的风格。还有整段三十多句既无旋律又无严格节拍的"滚白"，诙

谐生趣，如戏曲之插科打诨。此类夹有“干滚”、“滚白”的唱腔，以叙述为主，熔说理抒情、描景状物于一炉。

卖莱莲花落的板式交替频繁，无论是在短短的四句〔歌头〕里，还是在四句或多句的〔歌身〕里，都可以是流水板、一眼板甚或两眼板，且交替出现极为自然，显得强弱分明，张弛有致。由此可窥见单曲体向板腔体变化的轨迹。

〔歌头〕共四句，由起句（上句）、承句（下句）、干滚句和尾句各一组成。在锣鼓收结后，由竹板引奏起唱。每句大致以四板为限，速度平稳，说唱结合，长于叙事，是全曲的起兴段落。第一、二句均落于“2”音，第三句为白口干滚，尾句的衬词腔句长达十三拍，尾句的旋律对“2”音继续予以强调，致使唱腔似无尽无休、绵延不断。尾句旋律中两次突出全曲最高音，行腔回旋起伏、跌宕有致，最后突然别致地结束于“6̣”，给听者以继续欣赏的悬念。

1 = ♭E

选自《十不清》
（高庆樵供谱）

♩=60 【歌头】

（锣 鼓） 1/4 （打 | 打） | 5 32 | 5 32 | 123 | 2 |
伊来 不是个 上等 人，

33 | 6̣6̣1 | 231 | 2 | X X | X X | X X | X | 2/4 53 223 |
唱起 词来（个） 实不 清， 不说 前朝 并后 汉， 单唱 人间的

6 53 | 3/4 2 2 11 2 | 555 23 21 | 2/4 6 5. 3 | 2. 3 |
十不 清。（呵 啰嘀 嘀， 嗨嗨嗨 金钱 一朵 腊梅 个 花 呀

1. 2 125̣ | 6̣ - | （七 冬 才 | 七 冬 才 | 七 冬 才）| （后略）
花 个 莲 花 落）

〔歌身〕为整个曲种音乐的主体，共有长短不等的十二段。节奏较自由，流水板、一眼板和二眼板均有，说唱结合，自由灵活，能适应多种唱词内容的需要。每段的首句除两小节唱词之外，补缀一个四小节的衬词腔句。之后，接以两个小节的承句，构成了完整的起兴。承句的第二小节变一眼板为两眼板（$\frac{3}{4}$），在节奏上形成非进行下去不可的趋势，给人以强烈的听觉上的悬念。然后是上、下句任意反复的句式，有板无眼（$\frac{1}{4}$）。上句以干滚为主，也有前半句唱而后半句滚的；下句则一律入腔，多一字一音，近乎说话，极宜于铺陈叙事。结束句转为 $\frac{2}{4}$ 拍。除最后一句虚词衬腔落于“6̣”音外，其余各句落音均在“2”音上。尾句的衬词、唱腔与〔歌头〕无异。

歌 身

选自《求雨歌》
（高庆樵供谱）

1 = $^\flat$E

【歌身】♩=60

（承前锣鼓略） | 2/4 3532 3 3 | 3/4 5 31 2 2· | 2/4 1· 2 125 |
天 道 清（来） 也 不是 清，（乃） （啥 个 花 儿

6 6 5 | 6 6 1 | 23 1 2 | 5 6 5 5 3 2 |
开 呀 哈 一 呀 一 梅 花） 说 起（个） 老 天（来）

3/4 2 35 321 2 | 1/4 X X | X X | X X | X | 2 3 5 | 321 | 35 1 |
实 在是 无 恩 情， 五 黄 六 月 不 落 雨， 干 坏（个）禾 苗 饿 坏

2 | X X | X X | X X | X X | X X | X | 353 | 6 35 | 35 1 |
人。 有 朝 一 日 东 边 一 朵 乌 云 起， 半 边 落 雨 半 边

2 | 35 3 | 5 32 | X X | X | 2/4 353 2 35 | 6 5· 3 |
晴， 青 山 绿 水 花 如 潮， 照 过 人 间 世 上

3/4 2 2 1 1 2 | 5 5 5 2 3 2 1 | 3/4 6 5· 3 | 2 2 3 |
人。（哪 啰 嘀 嘀， 嗨 嗨 嗨 金 钱 一 朵 腊 梅 个 花 呀

1· 2 12 5 | 6 – | （七 冬 才 | 七 冬 才 | 七 冬 才） | （后略）
花 个 莲 花 落）

卖莱莲花落的唱腔旋律一般在小三度与大二度之间回旋往复，极少出现五度以上的大跳，显得平稳、安详，如叙家常般娓娓道来。收煞的尾句巧妙地落于“6”音，产生了微妙的不稳定感，似言犹未尽。

卖莱莲花落向无曲谱，不协管弦，代代相传，徒口而歌，故其演唱有着大的随意性。因受演唱者不同条件的制约，以及演唱时的情之所至，唱腔的调高游移不定（谱例中的调高仅作参考）。

卖莱莲花落既可在广场上边舞边唱，又能在厅堂中围鼓坐唱，形式灵活多样，极能适应

场地条件的变化。女角由男性扮演，皆真嗓本音。演唱大多为众口齐唱，大人、小孩同声合气，产生了混声合唱的独特效果，激越粗犷，明快豪放。

卖菜莲花落演唱时仅以竹板击节徒歌，锣鼓间奏承接，每段衔接处奏三遍“七才 才”以为〔过门锣鼓〕。另有一些烘托气氛的锣鼓经。乐队由三人司打击乐器三大件：堂鼓、大锣和钹。其大小形制如下：堂鼓高三十二厘米，面径二十厘米，中围九十厘米；大锣外径二十八厘米，镗径十厘米；钹边径十九点五厘米；鼓径九厘米，鼓高四厘米。

此外，还有竹板一副，用两片各长十五厘米，宽五厘米的毛竹板制成，各钻二孔，用麻绳穿系。以左手握一片之边缘，使另一片开合相击，作清脆的“答答”声响，按律击强拍伴奏。还有一托画眉鸟笼的人，用一圆鼓形铁皮口哨（柄长五厘米，圆鼓径二点五厘米，八厚一点八厘米，中孔径零点八厘米）吹出画眉鸟叫声，并以山东口音叫道：“我的画眉好，我的画眉好，只吃米来不吃草！”以招徕观众。

表　　演

安徽曲艺的表演艺术，历代典籍和笔记极少提及。目前见到的点滴资料，也仅限于凤阳花鼓的早期表演形式和评书。如明隆庆六年(1572)田艺蘅在《留青日札》中记叙："吴越中妇女用三棒上下击鼓，江北凤阳男子尤善。"他还摘了戴九灵《插秧妇》诗的注释："江北妇女皆务农，其夫反讴歌击鼓。"《帝乡纪略》里也记有凤阳插秧时的"击壤互歌"习俗。表明凤阳一带的秧歌是用三棒鼓伴奏的，这是早期的凤阳花鼓和凤阳歌。今天曲种门歌(即锣鼓书)中的三棒鼓，应是这种形式的遗存。明末顾见龙绘了一幅《花鼓图》，图中一乡下女子手打双面鼓，一乡下男子背负小儿，手打小锣，作与女子相应之状。图中还绘有一名观众。背景是梅花和假山湖石，交待演出是在花园中举办的。清初，周鲲在宫中画京都人物，有《打花鼓》一图，图中也是夫妇俩，夫打小锣，妇击双面鼓。清乾隆三十一年(1766)李声振《百戏竹枝词》记叙："打花鼓凤阳妇人多工者，又名秧歌，盖农人赛会之戏。其曲有好朵鲜花数套。鼓形细腰，若古之搏拊然。词曰：赛会时光趁踏青，记住妾住凤阳城。秧歌争道鲜花好，断肠冬冬打鼓声。"可见，明末至清乾隆年间，凤阳花鼓的表演形式虽然不同于今天的双条鼓，也已是成熟的花鼓小锣，不仅以手击打"鼓形细腰"的双面腰鼓，还有"跕屐"表演。击鼓演唱者也由男性转为女性。大约清康熙五年(1666)，年已八十的说书家柳敬亭曾在合肥稻香楼龚家别墅说书，当时听众之一的阎尔梅留下了诗作《柳麻子小说行》："传语满堂客涤耳，喧嚣不动肃如霜，绿袖红袄登座上，坐定犹余身一丈。科头抵掌说英雄，段落不与稗官同"(陈汝衡《说书艺人柳敬亭》)。诗中描述了他说书时善于用语言、表情、动作刻画人物，达到感染听众的目的。这和今天的评书表演，基本一致。

清代中叶以后，是安徽曲艺表演艺术的发展时期。主要表现在以下三个方面：一是评书表演艺术日趋完善。在说功、做功等方面普遍吸收了徽班的表演艺术。如区分人物采用戏曲的行当念白，"科头抵掌"吸取戏曲的身段造型。说表注重咬字吞吐，形体讲究手眼身法步，一把折扇成了无所不能的虚拟道具。尤其说表当时流行的武侠书目时，还运用了武术套路，使套路和戏曲程式融为一体，把打斗场面描绘得淋漓尽致，听众也如身临其境。这种绘声绘色和入细的表演，深刻地影响了安徽大鼓等以说唱长篇书目为主的曲种，这些曲种也极大地提高了表演水准。

二是凤阳花鼓的表演形式，逐步多样化、曲艺化。如将手打双面鼓的花鼓，改为左手执

鼓、右手用竹根制成的双条敲击双面的小鼓(名双条鼓)。双条鼓用于歌舞,千姿百态,用于演唱故事,也可以坐场。大约在民国二十四年(1935)前后,周璇演唱了一首《凤阳花鼓》:"左手锣、右手鼓,手拿锣鼓来唱歌,别的歌儿我也不会唱,单单唱个凤阳歌"。其中"左手锣",指左手拎着锣,"右手鼓"指右手拿着既能敲鼓又能打锣的槌或条,演奏时一槌两击。这种花鼓小锣的演唱形式,和门歌非常相近。门歌早期仅见于唱门子行乞,如果唱故事,则改站唱为坐唱。还有宫鼓锣曲种,也是"左手锣,右手鼓"的另一种演唱形式,左腕挂锣,左手指抓住锣槌,右手持鼓条。送春的花鼓小锣仍是二人歌舞表演,只是变手打双面鼓为单竹根击打小扁鼓。

三是演唱技巧不断提高。到了清代中叶以后,一些受昆曲的清曲小唱形式影响的多人坐唱类曲艺,逐步形成了自己的风格,演唱技巧也有了进一步发展。这类曲种的共同之处是坐唱戏曲故事,以唱曲为主。讲求唱腔吐字,如芜湖滩簧,为求依字行腔,声情并茂,完全以唱感染听众;岳西围鼓高腔的唱,讲究行腔流畅,有时落腔还一唱众和,渲染气氛。界首渔鼓道情,分为上韵、下韵两派。上韵渔鼓讲究"头腔",以发声高亢清亮为佳;下韵渔鼓讲究"丹田气",以发声沉雄浑厚见长。安徽大鼓的演唱则以腔带字,在鼓点的紧催中,让听众先闻豪爽。太和清音还创造了丢字闪板等多种唱法。民国年间,大别山红色苏区采用小调胡琴书中〔八段锦〕等曲调,依曲填词,创作了名曲《八月桂花遍地开》。皖西北新剧团于民国二十年首演,采取八女登台,各持一花篮,载歌载舞,应是曲艺吸收其他艺术的一种最早尝试。

清末民初,流行于淮北的坠子、安徽琴书,出现女艺人设场(凤阳花鼓、曲书,本来就以女艺人表演为主,但这类曲种并不设场)。不仅丰富了曲坛色彩,她们细腻的唱法,更把曲艺的唱功推向一个新的阶段。曲艺艺人向城市集中,增强了技艺交流,加剧了艺术竞争。于是艺人更重视表演技艺的提高,拿手曲目的再创作和绝活的苦练。普遍的现象是吸收京剧程式,强化语言的表达技巧,追求演出的形式美和通俗美,从而丰富了本曲种的表现力。

由于安徽北接中原,南系吴楚,是多种地域文化的交会处。反映在曲艺表演领域,就是演唱形式多姿多彩,表演手法千差万异,大体上可以归纳为南北两类不同的表演风格。如淮北流行的坠子,以奔放豪爽驰誉,即使女演员表演,在她们擅长的曲目里,或金戈铁马、长枪大戟,或幽默风趣、柔中见刚,而缠绵的爱情描述却不多见。粗犷的安徽大鼓是淮北曲种,跨过长江,演唱时就必须避刚就柔。只唱不舞的曲书,更是以缠绵的爱情悲剧故事和如诉如泣的言情故事演唱见长。

中华人民共和国成立后,全面推动曲艺改革,在净化曲目内容的基础上净化表演。努力提高艺人的文化素质和艺术修养,加强艺人说、表、唱、做的能力,革除庸俗和不健康的表演内容。要求说唱必须有固定脚本。城市演出团体,普遍组织了小民乐队以烘托演出气氛,还组织多曲种的综合性曲艺晚会。不少曲种采用了歌舞的表演形式。如传统的单口坠

子发展为八女载歌载舞的群口表演唱。单人坐唱的安徽大鼓，不仅改为单人站唱，还发展为四女载歌载舞的群口大鼓。原以载歌载舞见长的凤阳花鼓，专业或业余演出团体，常以群歌群舞的形式演出。农村曲艺艺人，仍以中长篇书目演唱为主，虽然还有不少水词和抓现，却也主动接受当地文化站和听众的监督，演唱有所改进。

表 演 形 式

安徽的曲艺按形态可以归纳为说类、唱类、说唱类三种。说类有安徽评书、相声、故事等；唱类有凤阳花鼓、门歌（锣鼓书）、端公调、淮词等。其中凤阳花鼓和其他地方性花鼓类曲艺演出形式，如唱麒麟、打蛮船、采茶灯、旱船、车子灯、卖菜灯、花鼓子等，以载歌载舞的形式增强演出效果；说唱类有安徽大鼓、坠子、安徽琴书、拉魂腔、打五件、岳西围鼓高腔、芜湖滩簧、梨簧调、四弦书、含弓调、黟县曲书等。由于曲艺表演并没有系统的规范，表演者往往根据听众需求作灵活处理，说类可以唱，唱类可以说；坐唱可以站起来，站唱也可以坐下去。

安徽大鼓表演形式　一人坐唱。伴奏乐器只有鼓和云板。演唱者左手持云板击节，右手执条击鼓，鼓点有开场用的〔凤凰三点头〕和在演唱中变化运用的〔长流水〕、〔倒卷帘〕、〔珍珠串〕等。板式分正板、快板、赶板、垛子板，音调短促，多为一板一眼。演唱风格大体有两种：一种是音色刚健的卧嗓，即用丹田发声且带沙哑的嗓音；另一种是音质柔润的立嗓，即本嗓。有的艺人卧嗓、立嗓兼有，视听众欣赏情趣而变换。演唱又有南口、北口之分。南口使用江淮方言，流行于长江两岸和合肥、六安一带。北口使用淮北方言，流行于淮河两岸和淮北平原。安徽大鼓的曲本为七字句或十字句韵文，长篇说部散文也很多，艺人称说部散文为过口白。曲本分蔓子活和段子活两类。蔓子活就是能演唱数十场的长篇说部，段子活就是书帽小段。蔓子活还有许多固定的赞赋，艺人称之为死篇子。如纲鉴篇、美人篇、公子篇、丑女篇、丑男篇、男将篇、女将篇、元帅篇、武士篇、和尚篇、道士篇、山景、路景、夜景、街景、城门、桥头、客厅、书房、花园、寺庙、拳套等数百篇。要求艺人背熟，在说唱长篇时套用。而其他的唱和白，可以根据情节任意放水（水词）。段子活是短篇，除套用死篇子赞赋，其他的唱和白也比较固定。演出程序是一般先唱书帽小段，内容可以与正书无关，也可以说唱一些生活中的佚闻趣事、民间笑话等，目的是招徕听众。而后催鼓击节来一曲闹台，一般用的鼓点是〔凤凰三点头〕，表示即将开书。艺人把这段闹台视为显示技艺的机会，力图使这段闹台能稳定听众情绪。如果达不到目的，改以念为主，最后一念，拖腔较长，也很宽松，但鼓板节奏很急促，类似戏曲的紧拉慢唱，富有出奇制胜的效果。等观众情绪稳定后随即开书。中华人民共和国成立后，安徽大鼓的演唱形式有了改革。如 1958 年

8 月，在首届全国曲艺观摩演出大会上，合肥艺人甘华福把沿袭多年的坐唱改为站唱，从而把演唱者从椅子上解放出来，使演唱者能借鉴戏曲表演程式，丰富了大鼓的表演内容。"文化大革命"期间，大鼓做为一台晚会节目中的一个，表演形式又有所发展，如单口男声发展为群口女声，演员进一步从鼓架旁解放出来，还增加了舞蹈编排。开场也有了突破，有的演出团体采用了舞蹈开场，使用了乐队伴奏，取消了鼓架，大鼓换成托在手上的小扁鼓，数女敲鼓，数女击云板，演出中也是边舞边唱。而农村艺人演唱安徽大鼓，仍是沿袭一人坐唱。

安徽评书表演形式　一人说表，以坐说为主，也站起来作程式表演。安徽评书和其他评书的区别仅在于语言，安徽评书使用的是安徽地方普通话或安徽方言。演出时一桌一椅、一把折扇、一块醒木。醒木长约六点七厘米，高和宽均约为三点五厘米，紫檀木或其他硬木制成，艺人谓醒木为穷摔，县官谓之为惊堂木，将军谓之虎胆，帝王谓之龙胆。说书人用醒木的目的是唤起听众注意或渲染气氛。扇子可虚拟各种道具，如奏本、书或文章、马鞭、兵器乃至各种农具用具等。艺人所说的书，一般都是由师傅口授的，而口授也只有个梗概或提纲，具体内容必须自己杜撰，谓之添"瓤子"。还有许多"条、赞、赋"可供撰瓤子时随时套用。如刀赞、枪赞、拳套、功夫套、擂台赞、小侠赞、老侠赞、白袍赞、美人条等。因为瓤子是自己独有的，也是最受听众欢迎的，所以瓤子的质量关系着说书人的成功与否。同样一部书，瓤子撰的好，可说一年。撰不好，两三个月就说不下去了。为了求新，说书人也杜撰一些赞词，如吴月波自己撰的枪赞是："这杆枪，一扎咽喉二撩阴，三托盘肘四扎心，五行六合分法步，七星八卦点门面，九点神枪枪法好，十字神枪扑命门，十一巧扎龙虎行，一十二路神鬼惊。"如果是坐场说书，程序是先说一段笑话，稳住先来的听众，等听众上了八九成，便开始说书。一般采用吟诗开场。所谓说书不说书，上场先吟诗。即艺人常说的"四句为词，八句遵纲，二八一十六句引赞勾开"的吟诗开场法。如洪光说评书《刺董卓》时，先是醒木叭然一拍，接着吟定场诗四句："董卓专权乱朝纲，杀君压臣害忠良，曹操虎穴斗强暴，留得美名万古扬。"这四句概括了全篇内容，接着引入正书。说正书基本以语言刻画人物，也可以站起来适当地作程式表演。如芜湖张奉林，学过京剧、说过相声。他把相声中有关"迟、急、顿、挫"等表现手法运用到评书语言艺术中，使全书语言节奏活跃。他还把京剧程式适当地引入评书中来，使听众如临其境。评书刹书，一般留下扣子，即扣住听众，让他们下场再来听书。常用语是"欲知后事如何，且听下回分解"。

凤阳花鼓表演形式　凤阳花鼓又名双条鼓，基本形式是二人站唱。演唱者多为姑嫂二人，一打锣，一打鼓，走村串巷唱门子乞讨。每到一户门前，侧身而站，以不堵住大门为准，先敲锣鼓再演唱。演唱时没有大幅度调度，只在原地轻轻踏步或小有调度。所唱内容一般是事先编好的吉利喜庆方面的套词。待东家施舍后再另换一家。也有二人坐唱的形式，一般在街头、作坊、村尾或私人客堂内演唱，所唱内容则为叙事性长篇书目。在私人客

堂内演出，必须由东家邀请，曲目也由东家点，所点曲目一般是小段或中篇，以两三小时内能唱完为宜。中华人民共和国成立后，凤阳花鼓的表演形式有了很大的突破，具有代表性的就是由袁德农、章孟和整理的《王三姐赶集》。这个曲目融说唱、舞蹈为一体，载歌载舞，形式活跃。说唱时分一人唱、众人和；一人说、众人唱；合唱三种。有民乐队伴奏。

坠子表演形式　一人站唱，一人伴奏。演唱者左手持简板击节。简板为两块长约二十厘米、宽约二厘米的紫檀木板，握在手中略松再紧即可撞击发声。安徽的坠子一般只击板而不击眼。此外，还有一面架起的扁鼓，演唱者右手执条击鼓，演唱时也可以把条放在鼓面上。伴奏者使用的乐器为坠胡和脚梆，脚梆绑在右膝下，一片固定，两片不固定，以右足尖颤动控制。坠胡主要是托腔，是唱腔进行中的模仿性过门，包括乐句中间的对应性过门，乐汇中间的填补性过门、寒韵（悲腔）中的吟哦性过门等。



如果是说长篇书目，站唱可改为坐唱，同时增加醒目一方。坠子的演出程序是先演奏闹台曲，一般使用〔八板〕闹台，热烈火爆，以吸引听众。闹台以后向起腔过渡的乐曲，是速度和力度的缓冲，称之为过板。过板之后，还要垫上一曲小段，再等一等听众上座，然后才开书。如果不是演唱长篇书目，则无须垫小段。坠子演唱分小口、大口、老口三个流派。小口出音甜润，唱腔悠扬宛转，吐字俏丽。大口出音浑厚有力，唱腔圆润且又余音，吐字朴实明朗。老口出音苍劲，唱腔含蓄深沉，板眼规范，吐字厚重。中华人民共和国成立后，萧县坠子成立了萧县曲艺剧团，后又易名安徽省坠子戏剧团。同时，合肥等地的坠子也不断发展，比如在一人站唱、一人伴奏这一形式的基础上，发展成多口女声坠子表演唱，增添了舞蹈开场，废除了脚梆，改为乐队伴奏。在表演唱的基础上，又发展了女声坠子独唱，舞蹈队伴舞，电子乐队伴奏或事先录好的磁带伴奏。

围鼓高腔表演形式　多人坐唱。一人数角，人人伴奏，演、唱相兼。演出场所客堂、庭院均可。演出时拼上几张方桌，演唱者围桌而坐，人人各执一件伴奏乐器。乐器有鼓、板、锣、小锣、小钹等。演唱时一般自奏自唱，演唱者不化妆、无身段表演。演唱前师傅（班主）呈上戏折，由东家点戏，可唱全本，可唱折子，有时要唱几天几夜。演出内容多为民俗活动服务的喜曲；如寿诞唱《郭瑷上寿》，新居落成唱《包公贺屋》，然每次演出开场必唱《长春》。此外，还有一些高腔传统剧目。

安徽琴书表演形式　一人站唱，一人伴奏。主唱者站在架起的扬琴前，右手持单楗演奏扬琴，左手持檀板击节。檀板是三片长方形紫檀木板，板间以带穿起，拇指压在带子

上，手腕翻动，板的两端都能发音，下端为重音，上端为轻音，也可以只用后板下端击打前板下端，发出单板音。伴奏者使用的乐器是坠胡，以伴奏为主，也和主唱者对唱或帮腔。琴书以唱书为主，长篇书目被艺人称做“万子”，如“宋万儿”，指以宋朝为背景的书目，“明万儿”指演唱以明朝为背景的书目，演唱以清朝为背景的书目则称之为“清包子”。长篇万子没有固定词，只有梗概或提纲，全凭说唱人自己编撰。琴书演出，总是先由坠胡和扬琴、檀板合奏闹台曲，一般演奏曲牌〔八板〕，也添加一些流行曲调，达到稳定听众情绪的目的。闹台曲之后一般还要垫一段小段子，目的是继续等听众上座。小段结束再开正书。早期的琴书只唱曲而不唱书。虽然是一人站唱，却使用小乐队伴奏。主奏乐器坠胡，伴奏乐器有筝、三弦、琵琶。班子大一点的还增添箫、笛、笙等。唱家多为男性，主要在大户人家办事时唱堂会。以后有了以唱中短篇书目为主的单口琴书，一人自拉坠胡自唱，右膝下绑着三片硬质木板，一片固定，两片不固定，右足尖颤动，即可发出哗哗声响击节。这种形式并不多见。中华人民共和国成立后，发展了多口琴书，又分为坐唱、表演唱两种，人数不等，有乐队伴奏。

太和清音表演形式　多人坐唱，成员多为比较富裕的文人。平时约订十或十五天一会，按人为序，轮流作东，以多人坐唱的形式弹唱自娱。地方上诸如火神祭日，土地生日，修谱以及居民的新屋落成、学子中试、生意开张、寿诞等民俗活动，他们也应邀参加演出，不接受任何形式的报酬，只要求东家或族长、会首三天前持帖邀请。演出场所设在客厅或庭院，摆好二至三张方桌，桌面铺上大红毡条。演唱者不化妆，然必衣冠整洁，围桌端坐，按行分角，一人数角，并各执一件乐器，人人唱奏相兼。伴奏乐器筝、三弦、琵琶、坠胡、二胡、箫、扬琴、手板、引磬、月鼓、钵盂等。亳州清音的表演形式与太和清音相同。区别仅在于打击乐器，亳州清音不使用引磬、钵盂等佛门乐器，只使用八角鼓。

拉魂腔表演形式　一人站唱、坐唱或二人演唱。最初的形式是“唱门子”，演唱者手持竹板或木梆击节，走村串乡唱门子乞讨。如果唱故事，则“坐唱板凳头”，即坐在一张凳子上唱，伴奏乐器是自制的土琵琶，自弹自唱。以后发展为二人演唱，另有一二人伴奏，改为走村串乡设摊卖艺，艺人称这种形式为“跑坡”。跑坡一般都要演出“压花场”。“压花场”通常由男女二人演唱，另有二至三人伴奏。在开场锣鼓声中，女演员首先出场。她头扎彩球、手持彩扇，翩翩舞出“云步”、“挫步”、“整鬓”、“拔鞋”、“四角台”、“旋风式”等，且边舞边唱。接着男演员出场、亮相。男女对舞对唱。演唱内容多为短小的故事。

端鼓表演形式　二至十二人的祭祀表演。伴奏乐器端鼓，有鼓柄和鼓面并串有铁环，演奏时左手握住鼓柄，使鼓面对着胸部，右手以条击鼓，即可金鼓齐鸣。演出分大、小型两种。小型二至三人，一人数角，轮流司鼓、轮流演唱。大型七至十二人，但不得超过十二人。其中三至四人专职司鼓，一人一角，但演唱与司鼓分上半场、下半场交换。不管大型小型，只要开场演唱，便通宵达旦，昼夜不得停腔，少则三天三夜，多则七天七夜，即使深夜无

听众，由“东家”派几人陪伴，也要唱到天亮。端鼓也分生、旦、净、丑等脚色行当，全由男性表演。区分脚色的手段有二：一是声音，如旦脚为男性用假嗓唱，类似京剧男旦的演唱方法。净脚用阔口膛音，也与京剧相似。二是纸冠，不同脚色有不同的纸冠造型，如旦脚用头巾或假辫。端鼓的表演运用程式，但不程式化，仅追求翻、滚、腾、跳。技艺高超的被同行称之为“怪角子”。几拨艺人碰在一起联合演出时，“怪角子”即为班头。

端公调表演形式　一人坐唱。端公即巫师。演出场所一般选在十字街口或较大一点的场院，端公一人中间坐唱，听众围坐四周。演唱者手持一直径约五十厘米的单面圆鼓，铁圈做架，狗皮鼓面，鼓柄下端配以九只铁环，左手握鼓柄，右手以鼓条击鼓，在鼓响的同时，左手摇动鼓柄以使铁环撞击出声。鼓、环击节，端公演唱。演唱的间隙还点燃柴火，烘烤狗皮鼓面。一般演唱仅说唱故事，没有身段舞蹈表演。早期的演唱是和端公的祭祀活动结合在一起的，程序是：歌舞祭祀——端公腔——歌舞祭祀——端公腔。以后，端公调从歌舞祭祀中独立出来，成为一个曲种。

芜湖滩簧表演形式　多人坐唱。芜滩是“改良昆曲”，其脚色行当沿南昆体制，行当唱法亦从南昆要求。芜滩演唱者全为男性。正板中的小生唱腔如《花魁》中的秦钟，《下山》中的小和尚，《白蛇传》中的许仙等，都用真假嗓结合的子午腔（或名阴阳腔）演唱。旦脚如《和番》中的昭君、《花魁》中的花魁等全用窄口（小嗓）即假声演唱。净脚以阔口膛音演唱。丑白有时用苏北方言。演唱者十分讲究板眼的准确。只是除丑外，都使用芜湖方言，因而较难做到字正腔圆。

梨簧调表演形式　有三种演出形式。第一种，盲艺人卖唱于街头的一人坐唱，伴奏乐器二胡，自拉自唱，或单身串乡走巷行歌的一人走唱，或盲艺人聚会的多人坐唱（聚会演出俗称做会），做会时最少二人，编制为正弓二胡、点鼓；四人则加反弓二胡、月琴，这种表演形式较为常见；六人再加琵琶、扬琴；八人再加三弦、竹笛；十人再加笙、箫。都是奏唱相兼、一人数角。梨簧调演唱追求字正腔圆，腔随字走，重四声阴阳，出字不倒。脚色行当沿南昆体制，有生、旦、净、丑、外等。第二种表演形式不局限于盲艺人，不局限于做会也不局限于坐唱。如当涂一带梨簧就作为“平安戏”的开台戏，虽然还是坐唱，但有时也站起来做简单的表演。第三种表演形式是文人介入，但仍以坐唱为主。伴奏没有锣鼓、笛、唢呐，只有筝、琵琶、箫、扬琴、二胡、小脐鼓、牙板等。脚色行当也沿南昆体制，一人串数角，语言艺术要求比盲艺人严格。以习唱自娱为主，也参加民俗活动演出。演唱时不化妆、不登台，只择一方便的庭院或堂屋，基本是各操一件乐器坐唱。在唱的时候也可以放下乐器站起来做简单的表演。

四弦书表演形式　原为一人自拉自唱，走坐均可的表演形式，是卜卦盲艺人招徕求卜者的一种手段。大约在民国十九年（1930），以霍山县刘应才和六安县李文全为代表的一批盲艺人，对四弦书演唱形式进行了改革，一是固定为一人坐唱，二是增加了响板和穷甩

(醒木)两件伴奏乐器。方法是演唱者双手演奏四胡。响板是串成一副的两片木板,绑在右膝下方的小腿上,一片固定,一片不固定,脚尖着地,腿一颠即可敲响,作用是击节。穷甩置右侧凳上,说白时右手放下弓,抓起穷甩甩击,用以渲染气氛。演唱内容也由小调发展为说唱长篇大书。四胡除用于伴奏外,还可以根据故事情节,摹拟一些自然声响和人物简单对话、妇幼哭泣、鸡鸣狗叫、唢呐吹奏、锣鼓声声等。1976 年,六安县文化部门组织有关人员对四弦书的表演作了改革:变一人坐唱为一男一女或两女坐唱。将绑在腿上的响板改为手持的檀板,女执板、男操四胡或一女执板、一女操四胡,四胡也弱化为道具。这样,解放了演唱者,给表演留下了广阔的空间,各种表演手段都能得到充分地运用。同时,增加了一个演员,有了对唱的形式,演唱者无需频繁跳进跳出,更能使观众一目了然。男女演员的搭配,也丰富了表现力。此外,还增加了一支小乐队伴奏。小乐队的编制为一把主二胡,一支竹笛,一面琵琶,一架扬琴,一把大提琴。而民间艺人营业性演出,仍沿袭一人坐唱的传统形式。

门歌表演形式　一人站唱或二人站唱。伴奏乐器一锣一鼓,由演唱者自己敲打。常见的形式是一人站唱。方法是用架子支起鼓,左手拎锣,锣下缘接近鼓面,一槌两击,敲出一串锣鼓点。锣鼓点因用于开场或过门而有所不同。早期门歌是农村穷苦人游乡串户、沿门乞讨的谋生手段。为转移方便,也可以斜背鼓绳,把鼓吊在腹前,左手拎锣,一槌两击。唱时以槌击鼓帮为节。因演唱者为一男性的即兴演唱,而男性俗称光棍,即兴演唱俗称溜,所以寿县一带称这种形式为"光棍溜子"。即兴演唱就是望风采柳,沿门乞讨少不了讨东家欢心的套词,这些套词是根据主人的不同身份、职业、住房状况、家庭成员、人的形象等事先设计好的,随时可以套用,其实是一种简单的赞赋。由于以乞讨为目的,难免遇到突然出现而又无法事先设计的情况,使东家不愿施舍,要撵演唱者走等。这时,演唱者必须根据不愿施舍的原因临时抓这个"现挂",以唱对答,既不能出口伤人又要幽默,让东家不得不予以施舍。二人演唱的形式是一人打鼓,一人敲锣;一人主唱,一人帮腔。早期门歌又名三棒鼓,即以三根棒子上下击鼓,民初的二人站唱改三棒为三把刀,成为一种特技表演。方法是一人同时操锣鼓,另一人两手轮番抛接三把飞刀。操锣鼓的艺人则在一段结尾帮腔,接着锣鼓过门。两名艺人也可以轮流唱和。霍山县艺人不用三把刀,以抛接三个火流星或三把镰刀代替。一人站唱或二人站唱均可唱书,即坐场开书。通篇唱词分书头、正书两部分。书头不是独立的小段,而是书目开始的唱段,一般仅四句,近似于评书的开场诗。书头之后接正书。正书分若干段,每段结尾必须用半句收结,不要求押韵,但定要幽默风趣。唱书时,锣和槌的作用不仅仅局限于乐器,还可以作为道具。如以锣为碗、盆、盘,以槌为笔、枪、刀、马鞭、烟袋等。中华人民共和国成立后,门歌形式得到充分发展,群众文艺演出中经常被搬上舞台并使用了小民乐队伴奏。一人站唱也发展成多人演唱或一人站唱多人伴唱。

小调胡琴书表演形式　一人走唱或一人坐唱。伴奏乐器仅一把二胡,自拉自唱。早

期游动卖唱很普遍，艺人走街串巷边走边唱以招徕主顾。有意听曲的人家听到后即可出门喊住，点曲坐唱。这种坐唱，多为小段，以听曲为主。设摊坐唱则唱长篇大书，唱说相间，与鼓书类似，无板，仍以一把二胡自拉自唱。由于小调胡琴书的各种小调唱腔比较固定，唱时依曲填词，因此，不会演奏二胡的说唱者可以约人伴奏，即一拉一唱。群众自娱时，也可以二人对唱或多人齐唱。其中最具代表性的是《八月桂花遍地开》，至今仍被作为革命歌曲传唱。

皖南花鼓调表演形式　　一人站唱或坐唱。皖南花鼓艺人沿门乞唱的曲艺表演形式。最初，前胸挂鼓、单手提锣，不化妆，也无身段表演。以后发展成打五件，即身背约六十厘米长、五十厘米高的竹架，上拴吊有大锣、小锣、小钹、小鼓、竹梆(后为牙板)五件乐器。乐器以绳相串，艺人自已以手牵绳击打四件，脚踏小绳操纵小钹。形式灵活，一人扛起竹架，便可走乡串镇。演唱内容分为喜字歌、劝世歌、花鼓戏片断三类。喜字歌又称见字歌，均为吉庆之词。劝世歌劝人行善、戒烟(鸦片)、戒赌等。艺人沿门唱讨，一般先唱四至六句短词如："他家又到你家来，两家财门一样开。他家有棵千年树，你家也有万年财。千年树上落凤凰，万年财、万年财，子子孙孙传下来。"如东家这时馈赠米、钱，则另换一家。反之，改唱八至十余句的诸如《六步桥》、《韩湘子渡妻》之类戏中的《劝世歌》。如还无物相赠，再唱较长的《十字歌》、《十劝》等。艺人称此为见风挂牌。清光绪年间，花鼓戏班社兴起。然戏班并非终年演出，在无法演出的时候，戏班艺人还是以打五件的曲艺形式走乡串镇谋生。此时的打五件一般以二至三人为一组进行，五件乐器各人分散操击，锣鼓竹架则仅起象征作用，也就是成了打五件的招牌。后来打五件普遍增至五人，因而打五件又被人称为五人头。为适应扩大演出的需要，锣鼓篾架也增至高约一百五十厘米，宽约一百八十厘米。演唱时五人各司一件乐器，行走时二人抬着架子。这种形式最宜庙会或赌场演出。竹架醒目，一唱众和，锣鼓击节，声势夺人。所唱内容不仅是喜字歌、劝世歌，更多的是花鼓戏中本头大戏的片断。但不化妆，无身段特技表演。这种演出称之为地摊子。在二至三人打五件时，遇有听众挽留，便择一较宽敞的堂屋，置长凳一条，不化妆，不用锣鼓，一生一旦各坐长凳一端清唱，一至二人帮腔，观众四面围观。这种形式被称之为"抵板凳头子"。

白曲表演形式　　一人或三至五人坐唱。演出场地多在室内或室外空地，根据参演人数放一张方桌或条桌为台口，表演者坐在桌后一排木凳上，桌上置茶具、乐器等。听众距台口一米左右，可坐可站，自带板凳。伴奏乐器有四胡、正弓二胡、反弓二胡、笛、简板、碟等。开唱前，器乐合奏闹台曲。演唱时一至二人主唱。演唱者分窄口、阔口两类，窄口身兼两角，阔口身兼多角。演唱者也可以离开座位站起来表演，谓之"该坐则坐，该站则站，能串则串"。此外，还有"串场"和"串花场"两种表演形式。所谓串场，就是指表演者在表现人物行进途中观赏景物时的一种简单调度。一人表演，由表演区的一端走向另一端即可。二人表演，各自从起步地点交叉串花，走至对方起步点止。所谓串花场，指二人表演，对面而立，在

音乐的伴奏声中，此进彼退，此退彼进，来回走十字步并反复交替。中华人民共和国成立后，白曲表演形式又有所发展。如1951年，来安县文山和大英两个白曲班在七步村灯会上打擂，就出现了曲、灯合一的形式。白曲的领班即是船灯的“掌门人”（撑竿人），船灯的艄公（掌舵人）即是白曲中的道白艺人。撑竿人领唱，帮船姑娘（男扮）帮腔，掌船人插科打诨，妙趣横生。1980年以后又发展为有乐队伴奏的女声白曲表演唱。

淮词表演形式　四人坐场演唱。分工为一人主唱、一人帮腔或二人对唱，另二人伴奏，其中一人二胡、一人四胡。淮北的淮词使用小乐队伴奏，乐器为箫、筝、三弦、月琴、二胡，有时仅仅是一支箫。主唱者左手拿一瓷碟和一支竹筷，食指、拇指捏着筷子的中心点，中指、无名指和小指夹住瓷碟，以筷子有节奏地敲碟边；右手另执一支竹筷在瓷碟的上下，交叉敲出同一节奏。一般左手击前半拍，右手击后半拍。或者右手腕抖动，发出连续不断的颤声。帮腔者双手拿四个铜制（后改为瓷质）小酒盅，每两个相摞，拇指托住下方酒盅底，中指插进上方酒盅内，另用食指、无名指夹住上方酒盅边缘，即可上下敲击。整体节奏与击碟相同。有时将上方酒盅悬空，手指抖动，连续发出颤音。两个伴奏者一名拉二胡，另一名拉四胡。主唱和帮唱一般站唱，有时也坐唱。中华人民共和国成立后，淮词以其独特的风格登上舞台，敲碟击盅也舞蹈化。1955年，寿县正阳文化分馆搜集整理，陶凤龙、吴守林、周子章等表演的淮词《一寸光阴一寸金》等，参加六安地区民间音乐舞蹈会演，获挖掘、整理和演出一等奖。

灶书表演形式　四人演唱。演唱者全为男性，其中两名男扮女装。演唱时一男一女（男扮）分唱男女主角，另一男一女（男扮）分唱男女配角。用四件打击乐器伴奏。灶鼓由领班男主演操持，大锣、二锣、钹分由其余三人操作。屋内、院落均可做演出场所。演出场所称之为灶场。灶书代表书目是《张万良与郭丁香》，又名《休丁香》。演唱时两名主演分唱张万良、郭丁香。妙香、瞎子等配角均由另两名配角演员分唱。唱词多为相对固定的“水词”或即兴口头作品，剧情发展也不完全固定，可以临场发挥，因此一部《休丁香》能演唱一百多场。演唱者多为木工。清末民初，木工做诸如修祠堂、建民房等大场活，需结班作业，完工后必以唱灶相庆。淮河北岸曾流传“十个木匠九唱灶”的说法。灶书也可以一人独唱或二人对唱，也可以即兴地一唱众和。

五岳锣鼓词表演形式　一人、四人或四人以上的站唱、坐唱。一人演唱仅用锣鼓。四人或四人以上的演唱，演唱者则分执手鼓、手锣、小锣、大钹、小钹等。其中的小钹，只用于四人以上的演唱，五岳锣鼓词的演出称之为做会，所唱的书目被称之为神书。一般不演出，只有在元宵、清明、端午等传统节日，才应东家之邀做会，演唱时主唱者居中而坐，余者分列两边；主唱者唱首句，余者每人分唱一句，唱一句，敲一次锣鼓。没有身段表演，演唱者仅用鼓条或锣槌为道具，比比划划帮助听众理解说唱内容。演唱者均为男性，不化妆，演出时也可以照本宣科念书文。演出场所可以设在村头，也可以设在晒场；可以拼几张大桌搭成

"台口",也可以端几条长凳坐下就唱。一个台口演唱结束后,由四人手持锣鼓在东家门口再唱几句并在东家左右门前绕过。一人站唱仅用于节日期间走村串户唱门子。

小铙书表演形式　一人自打自唱,坐唱、站唱、走唱均可。演唱时左手食、中二指吊着一面小铙,右手持一根柳条棒,以棒击铙,即可发声击节。在过板、行腔过程中,棒和铙也可以由左手同时操作。方法是左手食、拇二指夹住柳条棒,以铙撞柳棒,可发出较轻的节拍声。这样,就能腾出右手,作各种虚拟性表演。也可以让右手抓住草帽或毡帽,以和着节拍而唱的形式向听众收钱。有时右手的柳条棒还能虚拟刀、枪、拂尘、盆、盘、巾、扇等道具,充实表演内容。小铙子书以唱书为主,唱说并重。设摊坐唱的程序是:先闹台、再垫小段、然后开书。所谓闹台,只是以棒击铙,敲出一些节奏明快的点子而已。小铙书的唱腔风格豪爽,其喷口、气口和吐字都给听众以质朴、淳厚、嘹亮、有力的感觉。且节奏明快、声韵饱满,从无拖沓冗长的用腔。演唱者也全为男性。

曲书表演形式　一人坐唱,不化妆,无道具,也无器乐伴奏。演唱者和听众均为女性。演出时一张桌子、一盏灯,几张凳子,七八名听众三面围住演唱者。女曲书演唱以表达情感为主,内容多为才子佳人的爱情悲剧故事,如《梁山伯与祝英台》、《董永卖身》、《西厢》、《陈世美不认前妻》等。演唱者以献艺为荣,不取报酬。入门不须拜师,仅相互观摩学习、相互切磋即可。因而普及面较广。中华人民共和国成立后,这种形式已不多见。1953年,鄞县文化馆整理了曲书曲目《拷红》并记谱,以二胡伴奏,仍由一名女性演唱,演唱时架起了小扁鼓,演唱者以鼓条敲鼓击节,并在鄞县马道中心俱乐部有过正式演出。

表　演　技　法

表演技法分说功、唱功、做功三类。

说功是语言艺术的一种。戏曲、曲艺艺人都有"千斤说白四两唱"之说。相声艺人更把"说"当成表演的"根",认为只有说得清楚,"包袱"才能抖响,反之,收不到任何预期效果。说唱中长篇书目的艺人,同样把"说"放在首位,吐字不清晰,就不具备说书的起码条件。因此,咬字、吐字的清晰准确,就成为说唱中最基本的要求。为此,又把吐出的每一个字分解为字头、字腹、字尾三个组成部分,并运用出声、转声、收声的技巧加以控制,使每个字音都能正确地收声归韵,做到出字要直,收音要圆,句韵要清。这就是字正腔圆的技术准则。为了达到这个目的,曲艺艺人都十分注意语言的基本功训练,如齿、唇、鼻、舌、喉各个发音部位的准确,运气的流畅,重音、声调韵律和节奏的掌握等。基本技法有喷口、贯口、滚口、变口、二话、韵白、散白、衬白等。

唱功指曲艺艺人说唱中歌唱的技巧。可以归纳为以下三个方面:第一,语言技巧。唱

功也是语言艺术的一种，歌唱首先是表达语言的艺术。其要求和说功一样，必须掌握平仄音韵，五音四呼，出字收声等方面的技巧，以达到准确表达语言这一目的。第二，美声的技巧。如运气方面的“气发丹田、音出口鼻”，起腔的干净，润腔的圆润，收腔的共鸣，以及板眼分明等。要求近听不炸耳，远听仍清晰。这都是达到使歌唱具有美感的技术条件。第三，表现的技巧。要求歌唱者做到解曲意、传曲情，达到表现情绪、刻画人物的目的。前两种技巧是达到后面这种表现目的的基本技术手段。安徽大鼓艺人所谓的“立嗓”（本嗓）、“卧嗓”（丹田发气，音质沙哑）、“南口”（江淮方言）、“北口”（淮北方言）等，是指形式，而“巧唱”、“脆唱”、“紧唱”、“慢唱”、“哭唱”、“笑唱”以及理论工作者总结的“性格化唱”，则是前两种技巧的综合，也是为了达到表现目的的基本技术手段。

做功是指曲艺艺人为配合说唱，在面部表情、形体动作方面所形成的一整套表演技法。其特点是简洁明快、神似形异。因为捕捉到被摹拟人物的特征，所以像漫画一样，听众立即心领神会。如评书艺人摹拟关羽，只一个手势、一个眼法即可。这就是双眼一闭，手在腹前一捋，显示了关羽的丹凤眼不睁和长髯及腹，听众立即领会，这就是关羽的形象。再如摹拟曹操，也不过双肩一耸，头颈一缩，一个奸雄的形象也栩栩如生。安徽地方曲种较多，做功也不尽相同，而“四功”、“四法”则是共有的。所谓“四功”，就是手、眼、身、步；所谓“四法”，就是进、做、像、真。“四功”、“四法”所指的八个字，是艺人概 括曲艺做功的要领，授徒时反复强调的也是这八个字。他们解释，手是刀枪剑戟、斧钺钩叉，也是笔墨琴棋、碗筷瓢勺，该动则动，不可乱动，动则点石成金。眼若含秋波，摄万众之魂；欲表盛怒，必惊座下之胆；一表一叙，光照全场，身临其境时则目中无人。身乃情之所催，或翻转腾挪，或猫蹿狗跳，或躬腰曲背，或忸怩作态，均不由己，动则求真，唯忌肤浅。步下稳实，举步合理，最忌步碎，行则如风。他们认为：只要能将手、眼、身、步四功练好并能根据书情配合使用，便能取得“法”的效果，即出神入化的“手眼身法步”。“四法”中的进，就是要求演员进入情节、进入人物，即使是跳进跳出，也要抓住“跳”的节奏，迅速转换，进入不同的人物。做，就是要求演员运用各种技法表现人物。像，就是要求演员表现某个人物要学得像，不走样。也就是老艺人常说的“学什么，像什么；学得不像，不如不学”。真，就是要求演员表演逼真，给观众真实的感觉。

说　　功

韵　白　尾字押韵合辙的道白。这是一种近似于诗朗诵的说功，有诗歌韵白和散文韵白两类。

诗歌韵白一般用于开书前的定场诗或书中的诗词吟诵。要求重音清楚、节奏感强、抒情性浓，给听众以一种韵律美的享受。如评书艺人洪光表演的评书《刺董卓》，定场诗是以下四句：

董卓专权乱朝纲，

杀君压臣害忠良，

曹操虎穴斗强暴，

留得美名万古扬。

这四句概括了全篇内容，也给书中的两个主要人物曹操和董卓作了评价。书中的诗词吟诵，主要是赞赋，也用韵白。如《辕门赞》：

治国元戎府，开国第一家，

门楼欣向瑞，宝座起光华，

前出二尺五，后坐二尺八，

狮子把门把，蓝头绿尾巴，

影壁墙画巨狼张口噬齿，

紧衬着鼓乐楼三吹三打。

散文韵白主要用于传统书目中的人物对话。仍以《刺董卓》为例，当曹操应邀前来司徒府与王允等反董大臣见面时，王允抱拳当胸，说道："曹将军驾到，未曾远迎，还望恕罪。"这句用的是韵白，洪光说得忧郁、伤感，表现人物王允在董卓的高压下，不敢出门迎接曹操，尤其他们策划的是行刺董卓。曹操拱手答道："岂敢、岂敢，晚生因事来迟，望乞三位大人原谅。"这句韵白，用的是净脚的阔口膛音，说得坦坦荡荡，表现曹操并不知道王允约他，是共谋刺杀董卓大计。

散　白　艺人说书时交待、叙述故事，描述人物和摹拟人物的白口。有自白(书中人物独白)、对白(人物对话)、表白(说书人表述、插叙)等几种。使用散白时，要求抑扬顿挫、节奏鲜明，言简意赅，通俗易懂。由于曲艺说唱基本上是一人多角，即书目中人物众多，而说唱者往往只有一人，因此必须要求说唱者通过说白的声调、音色、语气等手法分清人物，使观众十分清楚地听出每一句白口出自什么人物之口，当然也包括说唱者的表述、插叙。如评书《刺董卓》中的一段：

演员表述：

(王允)遂命家童调摆桌椅，端上酒菜，亲自执壶敬酒。酒过三巡，王允叫侍童退出，长叹一声——

演员摹拟人物王允对白：

唉，我有一事，闷在心中，想请教孟德，不知可愿听老朽一叙？

演员表述：

曹操站起说——

演员摹拟人物曹操对白：

若信得过俺曹操，王大人就请讲。

喷　口　　指念白的口齿劲，是念白的基本功。说唱时用重唇音突出字音，使字音有力地喷放。唇、齿、腭、舌等器官相互配合，使字音喷得远而刚劲有力。喷口的使用也有所局限，一般以声母为“P”的字，使用喷口才有明显的效果。如梨簧坐唱《安安送米》的开场一节，大意是：庞氏是位贤妻良母，但遭婆婆之忌，不得不与丈夫、儿子分离。离别后，她出家为尼。在生离死别的时候，她万种离愁涌上心头，明知不成，也抱着一线希望再次祈求婆婆回心转意。这时，一句叫板“婆婆哇——”，使用的就是喷口。“婆婆”两字用重唇音喷出，喷得远而有力，悲苦之情，令人断肠揪心。缀词“哇”，一个回旋，使字尾音从鼻腔出，留下的是满腔共鸣，效果是如诉如泣，催人泪下。

贯　口　　指一口气说完一长段话或词汇，也称贯口白或“串口”。特征是语言节奏性强，说时由慢到快，由弱到强，由低到高，合辙押韵，说到高潮处，字字珠落玉盘，一气呵成，一贯到底，起渲染书情，产生意趣的作用，是吸引和调动听众的重要艺术手段。如相声中的“报菜名”、“地理图”、“八扇屏”、“绕口令”等，使用的就是贯口。说唱中长篇书目中描绘人物、景物、楼台、兵器、对阵等的“条、赞、赋”，一般也使用贯口。如艺人吴中标所表演的评书《穆桂英招亲》，其中一段“白袍赞”如下：

话说正南方“咴”地一声，奔来一匹白龙马，只见这匹马——（贯口）丈二长，八尺高，咴咴叫，满身骠，遍体如银缎，四蹄无杂毛。檀木鞍，象皮鞘，紫金镫，黄金桥，马背端坐一员将，白盔白甲素白袍，扑楞楞楞，还有一朵漂白素缨就在顶梁飘。腰中悬挂三尺剑，单手提着枪一条，要问来将他是谁，他就是令公之孙、六郎之子杨宗保。

滚　口　　又称“滚白”。特征是音乐声中，节奏自由的半说半唱，或者是似说非说，似唱非唱。说唱类曲种都有滚口。如坠子的“武条子”：

两手托：长有丈把、粗赛茶盏、前有枪头，后有枪鐏，治理朝纲、压敛外帮、追魂夺命的枪一条。

这句“武条子”是坠子“白袍赞”的最后一句。板式由〔垛子口〕转〔滚口〕。前面的唱，由慢到快，由弱渐强，到了最后一句，突然转节奏自由、似唱非唱、似说非说的滚口，不仅调动了听众情绪，也突出了滚口所表现的内容“枪”。

变　口　　又称“倒口”、“四方口”、“变口白”。指一个艺人在同一个曲目里，采用多种方言说白。以张奉林的评书《大红袍》为例。《大红袍》是长篇大书，场面宏大，人物众多，为了帮助听众区分人物，他采用了多种方言说白。如书中主人公海瑞是被歌颂的忠臣，嘉靖是皇帝，这两个人物的对白或独白，使用了“京口”，前者用的是老生腔，后者用的是王帽生腔。严嵩是书中的奸相，这个人物的对白或独白，使用了苏北话，花脸腔。老剑客陶千是山东人，他的语言使用山东话，武老生腔。少侠吴三元，使用的是苏州话，武小生腔。九头鸟大侠张昆，用的是湖北话，武生腔。癫和尚智深长老用的是河南话，武丑腔。恶僧广智用的是广东普通话，武丑腔。无影神光苍珠长老用的是苏北话，武丑腔。说书人的表述则是纯

正的普通话。使用变口，也不是简单的方言摹仿，而是抓住方言的特征，做到神似而不生搬硬套，因而体现了方言的通俗美和韵律美，达到区分人物，完善个性的目的。所以，张奉林说书时，只要他一变换口音，听众立即知道这是书中哪位人物登场了。

二　话　是说唱故事中的插话，由伴奏者或帮唱者说出，起衔接故事、推进情节以及插科打诨的作用。如滁州歌舞团琴书演员刘艳秋演唱的安徽琴书《聚宝盆》，大意是县官沈步清贪污了稀世珍宝聚宝盆，一锭银子放进盆内，转眼就能变出满盆银。他父亲闻讯跑来看盆，一不小心掉进盆里。这时刘艳秋唱道："老太爷他在盆里喊救命，惊动了堂下众差人，七手八脚往外拉，老太爷被众差人拉出了聚宝盆。"突然伴奏人停下琴弓大声呼唤："救命啊，救命！"演唱者刘艳秋喝问："你喊啥救命？"伴奏人反问："一锭银子丢到盆里，是不是变成了一盆银子？"刘艳秋答："不错。"伴奏人再反问："一个爸爸掉进了盆里，能不变出一盆爸爸来吗？"刘艳秋道："你说对了。"再接着唱："众差人回头看，盆里还有一个人。就这样拉起一个又一个，拉来拉去他的爸爸总也拉不尽。"

衬　白　又叫"释白"。指艺人自己对所说故事中某一情节进行解释性或评论性的说白。说时直接与听众交流，语气也是拉家常式的，与表演性的散白明显不同。如张奉林所说《大红袍》中少侠吴三元与恶僧广智的一场狠斗，就是运用衬白，起到解释性、评论性和调节气氛的作用。前面的打斗，说得十分紧张，可谓之一句紧似一句，已经不能再紧了。运用衬白就是"评"一"评""书"中故事，缓解一下紧张的节奏，再留下扣子，扣住听众。

唱　功

巧　唱　一种综合性的演唱技巧。要求演唱时口微张，舌用劲，衬字多，嘴皮利索，吐字俏皮，音阶跳动大，截口截音，清爽流畅，旋律悠扬。多表现欢快情绪。如吕明琴演唱的坠子《鸿雁捎书》中的一段巧唱：

> 云淡淡，雾蒙蒙，山遮白云，雾遮青松。
> 山上有寺，古寺有僧。
> 老僧在佛前敲着木鱼响叮咚，
> 口里不住念真经，美而中听。
> 唏淋淋淋淋、哗啦啦啦啦长蛇过了道，
> 扑楞楞楞楞楞、嘟噜噜噜噜噜野鸡抖翎。

这段唱仿佛把听众由远及近地从山外带进深山。远看，山遮白云、雾遮青松；近看，古刹僧唱；细看，头顶野鸡乍起，脚下长蛇飞窜。其中，"长蛇过了道"，声音细微，仅凭听觉，是不易觉察的，但演唱者充分运用了巧唱的技巧，使"唏淋淋淋淋，哗啦啦啦啦"这无声的声响，有了活力，也使整个唱段动中有静、静中有动、绘声绘色地勾勒出一幅进山写意画卷，表现了

主人公欢快愉悦的心情。

脆　唱　语言和发声两个方面综合的演唱技巧。要求尾音短，节奏明快。在演唱过程中，要求突出一个"脆"字。如吕明琴演唱的坠子《小黑驴》中的一段垛子板：

说黑驴儿，道黑驴儿，

小黑驴儿长的有意思儿，

白眼圈儿，白细眉儿，

花鼻梁骨，白肚皮儿，

……

坐着二八的美貌俏佳人儿。

由于每句句尾都以"儿"字落音，唱的时候也就使用了卷舌或滑音等，因而尾音短、节奏明快，旋律起伏，顿挫多，听来通俗风趣，情趣盎然。

紧　唱　演唱时要求速度要快，拖音要短，强弱分明，一气呵成。多表现奔腾豪放的情绪或金戈铁马的战斗情景，也可以表现热烈欢快、幽默诙谐的情绪。如吕明琴演唱的坠子《取成都》的一段：

尘土飞空，号炮连声，

战鼓咚咚，大旗空中，

尘土起，遮云霄，

人嘶喊，马咆哮，

带领着大小三军马步儿郎，

一个一个一个一个盖世英豪。

这段唱，句与句之间衔接很紧，吐字却又十分清晰，快速唱开，一气呵成，描绘了瞬息必争的紧张激烈的战斗场面，表现了将士的豪放情绪。

慢　唱　演唱时一字一句，一板一眼，节奏缓慢，旋律性强，多用于叙事中抒情。如含弓调《王智珍描容》中一段：

梧桐叶落正逢秋，

思念申郎泪双流。

展白绫，研细墨，

我郎容貌涌心头。

……

泣不成声笔落地，

风声犹如箭穿胸。

王智珍描死去情人肖像，情浓悲重。含弓调以〔大曲〕缓唱，一字三吟，感人至深。

哭　唱　指唱腔中糅进哭泣之声。拖音长，哭音浓，音沉字重，尾声常用鼻音，留下哭泣的回响。如端公腔中的〔端公〕，门歌中的〔寒腔〕，梨簧调中的〔哭腔〕，凤阳花鼓中的

〔凤阳歌〕等。〔凤阳歌〕可以慢唱，可以紧唱，也可以哭唱，主要是根据内容变换唱腔旋律和节奏。梨簧调的〔哭腔〕，是中年以上妇女在亲人去世的时候，所发出的悲痛欲绝的哭诉声。节奏自由，旋律由高而下，尾音就是哭泣。如：

激动、悲伤

6 5 3 2 · 2 1 2 2 3 5 3 2 6 2 6 6 5 5 · 5 ‖

我 的 儿 呀， 我 儿 聪 明 得 很。（嘛 欧）

笑　唱　唱腔中含着笑音，擅于表现欢快、戏谑的情绪。

角色唱　指在一人多角的曲目里，为了区分和塑造不同的人物形象，演唱者所采用的演唱方法。这种唱法一般在故事情节发展到人物的唱和对白时才采用，并以此与第三人称的叙述相区别。其形式大体上可以分为两种。一种是直接借用京剧的行当唱法，如郝玉梅演唱坠子《鹊桥会》时是这样处理的：说唱人叙述性唱，她用本嗓；书中人物织女，她用花旦唱法；牛郎用小生唱法；老牛用净脚唱法。另一种是运用不同的嗓音表现不同的人物。所谓不同的嗓音，是指真嗓唱、假嗓唱、真假嗓结合唱这三种唱法。如含弓调《陈姑追舟》，曲文中四个人物，陈妙常、潘必正、观主、老艄公，盲艺人俞茂兴（男性）演唱时用真嗓唱观主、老艄公以及演唱者的叙述性唱。用假嗓唱陈妙常，用真假嗓结合的嗓音唱潘必正。其实，曲艺并无行当之分，因此，唱角色也无一定的规范。借用京剧行当唱法的，只要求做到近似，或者仅是色彩点缀；采用真、假嗓唱法的，只要求做到人物区分，和京剧的行当唱法还存在着较大的距离。而人物塑造的主要手段，还是在行当色彩的辅助下，依靠演唱者自身演唱的表现力。

立　嗓　安徽大鼓演唱者的发声方法，立嗓即本嗓，这种嗓音比较质朴柔和，一般根据故事内容间或使用。整个演唱都使用立嗓的，仅见于沿江一带少数大鼓艺人。

卧　嗓　指大鼓演唱者一种发声方法。所谓卧嗓，就是以丹田或腹部发气，挤压于喉部发声，于是嗓音嘶哑，而感觉却苍劲有力，能长时间说唱，大鼓艺人一般都使用这种演唱方法。观众也习惯这种嗓音演唱，反之，便认为演唱者不是专业艺人。

丢字闪板　太和清音艺人创造的一种演唱方法。丢字闪板中的"字"，指音符，而不是指唱词中的文字。所谓丢字闪板，就是后半拍起唱，以增强演唱的节奏感。

做　　功

手　势　指以手的形态解释说唱内容的辅助方式。虽然有些手势借用了京剧的程式动作，却又不同于程式化，也无一定的规范，只要求具有大体上的雕塑美。因此，也像京剧中的云手、架子等程式一样，必须做到眼随手走，节奏明快，出手有力，收势干净，切忌毫无节奏的直来直去和似是而非的拖泥带水。小调类曲种常用的手势是云手。其他说唱类

常用的手势较多，如表方位的指、点、招；表心态的颤手、握拳、朝天掌、掩面、单指点腮等；表性别的云手、兰花指、挽花手、捋髯等；表智谋的掐指、弹指、单指扣太阳穴等；表礼节的拱手、握手、万福手等；表气概的英雄指、倒提握（刀柄）等；表身份的撩（袍）、捧（笏、令旗）、甩（袖）、扶（冠、盔）、理（护心镜前英雄结）等；表打斗的点（穴）、抄、抓、拍、推、勾、拧、出掌、出拳、举拳、提拳、架拳、立拳、倒提拳等。手势也不能孤立的运用，一般要和其他做功尤其是与眼神相配合。或者说，手法是曲艺表演最基本的做功。

眼　法　指以眼神表现的各种思想感情，并以此解释说唱内容的辅助性手段。由于曲艺演出，演唱者和听众之间的距离较近，演唱者一般都把各种复杂的情绪集中体现在眼神上。如喜、怒、哀、乐、痴、嗔、恨、惊、羞、骄、媚、气、急、啼、哭、惑、恐惧、悲愤、迷惘等。安徽曲艺艺人常用的眼法有：

定眼：气往上贯、眼珠不动，表示注意力集中在某一点上。

笑眼：眼帘微垂，含有笑意。又有大笑、微笑、含笑之分，但不包括冷笑、苦笑。

情眼：目光一瞬，回视胸前。表示含情脉脉、一往情深。

媚眼：嫣然一笑，回首凝眸。多表现媚人、挑逗的神态。

毒眼：目瞪斜视，阴阴冷面。

怒眼：双目直瞪，气从鼻出。

呆眼：目光下沉，直视无神。

悲眼：双目仰视，愤慨凝神。

愁眼：双眉倒挂，两目微闭，凝视鼻尖。

恨眼：咬牙平视，锁眉提气。

昏眼：眼神无光，气息微弱，表示病态。

冷眼：目光斜视，眼珠不转，表示冷漠。

疑眼：眼珠频转，揣度无定。

惧眼：眼帘收缩，眉心向上，嘴角下撇，表示恐惧。

醉眼：无光无神，扑朔迷离。

步　法　台步的技法。安徽曲艺表演的步法，基本借用了京剧的程式，但又有所不同，最显著的区别是没有一定的规范，只要求对说唱内容做出辅助性解释即可。因此，步法的使用，如幅度、造型、节奏等，均可自由掌握。基本步法如下：

丁字步：站唱的基本步法。要领是前脚冲外，后脚横于前脚之后，成丁字形，并以双脚为中轴，撤步先转身，进退要适度。

小碎步：凤阳花鼓的基本步法。要求：上身不动，两脚高频率向前移动。速度快，步履轻，步与步之间的距离小而碎。

十字步：凤阳花鼓、拉魂腔常用的步法。要求按“十”字形，双脚前后左右移动。四步跨

完，人仍在原地。“8”字穿花步是“十”字步的一种，即改“十”为“8”字形。

趟摆步：端鼓生行常用的步法。形态是左脚大步跨出，右脚跟上左脚，脚尖点地，上身随之微摆。

蹬步：脚蹬台板，表示激动、愤怒。

点步：脚尖点台板，幅度小而富于弹性，表示文雅。

方步：左脚向前迈出并向左平移，右脚跟上，略停顿，再向前迈出并向右平移。表示悠闲。

错步：表示武打的步法之一。双脚左右分开，同时向左或右快速移动，要求脚步有力。

垫步：表示武打的又一步法。后脚贴着前脚向下重蹬一步，前脚同时弹起并向前跨出。

弓步：两脚前后或左右分开，上身下蹲，一腿呈弓状弯曲，后腿绷直，身体重心压在前腿之上，多用于武打招式。

骑马步：多用于造型。要求双脚左右分开，两腿同时弯曲，重心下压。

身　段　　手眼身法步综合的表演技法，解释说唱内容的辅助性手段。安徽大鼓称身段为“架”，行话是“演得像不像，看你架子样”。常用的身段有：

云手架：丁字步，身体平直，右手握拳，拉开架式，腕心向外，双目放光，表示强有力的阻挡。

戳腿架：丁字步，右脚尖点地，脚跟欠起，微屈膝，身体向左稍斜。表示女性。如果表示小姐，要求稳重娴淑；如果表示丫鬟，则要求温顺。这两者的区别在于左腿，左脚稍直为小姐，左腿稍蹲为丫鬟。

拱手架：男丁步、女踏步。男左握拳，右手平伸，虚按左拳；女左手弯至右腹前，右手虚按左手，同时双膝微曲。表示礼节。

顶天架：右手托掌至头顶上方，翻臂扣腕，左手握拳于胸前下方，表现英雄气概。说唱类曲种艺人也十分讲究以身段造型辅助人物形象的刻画，如忠臣侧项，奸贼耸肩，小伙挺胸，姑娘晃脸，文生扇怀，武生握拳，娃娃歪头等。评书艺人说打斗类书目时，尤为重视身段的配合，这些身段基本来自拳术。如粗通武术杂技的全椒县安徽评书艺人邓广义，他说武打书目时就把拳术有机地化为身段。如说《三侠剑》中胜英舞动鱼鳞紫金刀，他以扇带刀，扑闪腾挪、挑劈旋转、身段套路，招招逼真。再如说飞天玉虎蒋白方横扫萧金台时，他先摹拟蒋白方的燕子三抄水绝技，方法是双手按于桌面，双脚腾空跳起，造型是燕子戏水。接着是表现双方恶斗的一组身段造型，如刀劈华山、古树盘根、夜叉探海、怪蟒翻身、白鹤亮翅、野马分鬃、举火烧天、恶虎掏心、苏秦背剑、横扫千军等。

压花场　　本是花鼓灯歌舞中的群舞部分，拉魂腔、太平歌、白曲等也吸收这种舞蹈以烘托表演气氛。和花鼓灯相比，拉魂腔等的压花场规模小，参加的人数也少，因而拉魂腔的压花场也有称之为“小场子”。压花场的基本队形有：走四门、五朵梅、蛇蜕壳、龙吐须、挂

铁锁链、别篱笆、满天星、三引场、跑“8”字、门转子、三穿子、卷白菜心、里罗层外罗层、两堵墙、雁落沙滩、倒卸莲花、偷梁换柱、堆花谢花等二十多种基本队形。其中有些队形，如“别篱笆”可以变化出“长篱笆”、“单篱笆”、“双篱笆”等。再如“门转子”，也可以变化出“单门转子”、“双门转子”等，在表演时还可以作横排、竖排、斜排等各种调度处理。拉魂腔的压花场一般由一男一女两人表演，女演员先登场，头扎彩球，手持彩扇，舞步有云步、错步、搓步、整鬓、拔鞋、四角台、旋风式等。先唱“八句子”，再唱“留口”，男演员出场后，则对唱对舞，舞出各种身段。太平歌是跟在花鼓灯后演出的，和花鼓灯压花场相比，只不过人数少、队形变化少而已。白曲的压花场叫“串花场”，指表演者在表现人物行进途中的一种简单调度。一人表演，由表演区的一端走向另一端即可。二人表演，各自从起步处交叉串花走一个“8”字形，至对方起步点止。或者相对而立，此进彼退，此退彼进，以“十”字步反复交替。

跳进跳出　曲艺说书中人物相互转换或书中人物与说书人之间的转换，称之为跳进跳出。这种技法是曲艺表演普遍运用的重要手段。跳进指说书人跳进人物角色，跳出指从人物跳出来，恢复说书人自身面目。如安徽评书：《桃园结义》，当故事情节发展到刘、关、张三人结义时，说书人既要以第三人称叙述故事的发展，又要不间断的分别以刘、关、张三个不同人物的身份对白，这就必须跳进跳出。表演过程是：先以说书人身份叙述：“次日，于桃园中备下祭礼等项，张飞请出几炷香，对着刘、关二位说道——”，随即跳进人物张飞，以净行白口说“请了”。接着跳出张飞，跳进人物关羽，以红生行当白口说“请了”。再跳出关羽，跳进人物刘备，以老生行当白口说“请了”。后两个“请了”，没有介绍开口的人物身份，和第一个“请了”衔接很紧。听起来只是净、红生、老生连续地说了三声“请了”，人物的区分却清清楚楚。

变　脸　又名“转相”，角色之间转换的技巧。要求变得快，收得疾，转相迅速。如滁州市曹业海表演的数来宝《劝妈妈》，他以变脸的技巧，同时表现曲目中的“我”、“李小慧”、“妈妈”三个人物。

电灯下，我看着设计图纸正起劲，
妈问我：“是不是哪个姑娘来了信？”
妈，我在学习造机器。
“噢，这个姑娘叫赵美丽。”
妈，我这是在搞设计。
“噢，照这图样打家俱。”

这节数来宝，上句是表现“我”，下句是表现耳背眼花的老妈妈。每当说下句的时候，表演者立即运用变脸的技法，把自己的脸转相为老太太。曹业海归纳转相为老太太的技法要领为如下三个方面：一是“相”。老太太面部的特征是瘪嘴，因此，下唇必须向内包住下牙，使下颏前伸，并用力咬挤嘴角，让瘪嘴的特征突出。即使说完了话，也要无声地咬动几下嘴唇。

二是“声”。摹拟老年女性的声音宜哑不宜脆，宜滞不宜畅，宜顿不宜顺，宜颤不宜直。在演出实践中，要结合人物的特定环境，在语言处理上灵活运用上述四宜四不宜方法。《劝妈妈》中的老太太，耳背眼花，自己听不见，也以为人家听不见，因此，除了四宜四不宜外，还要增加音量，大声说话。三是“神”。所谓“神”，就是指气质和韵味，对一般老年家庭妇女的把握，是建立在小事精明、大事糊涂、勤俭持家、爱占小便宜、嘴碎又心善等共性基础上的。因此，在神韵上必须表现这些明显的或潜在的共性意识，使形体和言行浑然一体，即使台词仅有几句，不加夸张的动作，只以“神”贯串，老年女性的形象便十分逼真。如：

我妈一听笑呵呵，
“傻姑娘，怎么结婚还用大吊车（啊）？”
小李一听话有因，
转脸问我：“谁结婚？”
我这儿急得要发疯，
我妈她还不住声：
“好姑娘，只要你答应就结婚，
大妈我一定搞台五十吨。”

这一节数来宝，要连续不断地交替变换三种脸相，即“我”、“小李”、“妈妈”。“我”是表演者本相，“小李”是略带妩媚的少女形象，“妈妈”是好打岔的老太太，其中，转脸问我“谁结婚”句，是一句数板两次变脸，更要求转相迅速、干净。

双　相　又名“一语双相”。就是表演者一个人，跳进跳出，同时演几个人物，甚至一句话能表现出两个角色音容笑貌和思想感情，这种技法就叫做“一语双相”。对于这种技法，芜湖市张少林在讲学时概括为：“对立双方、都是自己，自己动手、打了自己，自己招呼、还是自己，一个说书人，唱满一台戏。”

交　流　仅指表演者与观众的直接交流，不包括同台演员间或演员与乐队间的交流。交流不是节外生枝，而是整个故事情节发展的一个有机组成部分，是活跃书场气氛，加深观众印象的重要手段。如颍上县安徽大鼓艺人高幼林演唱的《醉读黑蛮书》。当人物李白醉态可掬地捧起黑蛮书，一口气读了三百六十句后，这时的节奏已经不能再加快了，如果突然放慢，听众情绪又来不及转换，于是表演者运用了交流的手法和听众聊天，使整个书场紧张的气氛松弛一下，也对自己所说的内容进行必要的注释。聊天的时候，听众会提出各种问题，表演者必须把内容控制在以下范围之内：哎，那位朋友乐了，李白醉读黑蛮书，不就是喝醉了酒翻译洋文吗？这有什么难的，凭这两招吓不走洋人。我们这里的中学生，个个认得洋文，别说洋人吓不走，反而越招惹来的越多。（表演者重敲一记鼓）朋友，你说的是改革开放时期，我说的是唐朝。看懂黑蛮书，真的能把黑蛮人吓走，这是显示大唐有人才。你别不信，今天还留着个尾巴呢。看你有没有学问，不考你水深水浅，考考洋文就管

了。（再敲一记鼓）哎，这位朋友又乐了，我知道你乐啥，准是问我见没见过黑蛮文？（敲鼓）这黑蛮人写的字，不是英文，也不是日文，反正中学生认不得。我嘛——认不得。别说我，连黑蛮国的老百姓也认不得。哎，别笑话我尽逗乐儿，黑蛮国的老百姓都是文盲，咋能认得呢？要说这黑蛮人写的字像什么样儿，在下略知一二，不过是咱孔夫子尿的尿，曲曲拐拐、弯弯扭扭。至此，包袱抖开，达到目的，交流结束，书归正转。

口　技　指表演者以唇、齿、喉、舌、鼻等器官摹拟自然声响的技法。作用类似于舞台戏剧及影、视片中的效果，是解释说唱内容的一种辅助性手段。特征是表演者自己说唱、自己摹拟，说唱故事、口技摹拟交替展开。芜湖周凤鸣表演《杨香武三盗九龙杯》时，就随着情节发展，运用口技、刻画人物。如下：杨香武"噌"地拔出匕首，"嗤"地插进窗缝，"咯咯"两下撬开窗销，"吱嘎、嘎"推开窗扉，"哑"再顺手把窗掩好，不料，"呀"的一声，前门推开，两名侍卫提盏灯笼，"登、登"跨了进来。这时他进无可进、退无可退，一旦被发现，这前前后后都是带刀的，他就是插上翅膀也飞不出了，也只得纵身而起，"嗖"地飞身上了屋梁。想不到这两个侍卫也是一等一的高手，这比绣花针落地响不了多少的衣襟破空声，竟被觉察。他俩拉开了马步，背靠背站定，"唰、唰"亮出佩刀，高提着灯笼、睁大眼睛、仔细地往梁上搜索。伏在梁上的杨香武知道碰上硬点子了，他急中生智，顺手推下一团积尘，"卟"准确无误地穿过灯笼口，"扑"地压灭了红烛，接着"吱、吱、吱、吱，呜——"，哦，原来是猫拿耗子。上述加引号的象声词都是用口技表现的。匕首插入木窗缝，木窗轴在木槽里转动、佩刀出鞘、破空风声、积尘灭烛声、猫捉老鼠时猫的示威声、老鼠惊叫声和奔跑声，都摹拟得十分逼真。再如滁州安徽大鼓艺人高德标在说《三国》一类战争题材书目时，便以口技描述战争场面。先是双方布阵，千军万马，人喊马嘶，号角声、战鼓声，声声悲壮激昂。接着双方骑兵对冲，万马奔腾、排山倒海的马蹄声转瞬间又夹杂着兵器撞击声，呐喊惨叫。紧跟着双方步兵展开肉搏，兵器撞击，长枪刺中的"卟卟"声掺着惨叫声，突然一队骑兵冲进步兵阵中，弓弦响处，前面的队伍人仰马翻，后面仍潮水般的涌来，于是藤牌兵出动，藤牌挡住马刀，滚刀砍断马脚，马负痛惨嘶，人落地惨叫。号角长鸣、战鼓催阵，脚步和马蹄踏得地动山摇，战斗愈演愈急。用口技摹拟的这些自然声响，惟妙惟肖，令人惊心动魄。

卖　法　指综合性表演风格。关于表演风格，各地、各曲种说法不一，相声归纳为帅、怪、卖、坏四类；东路坠子归纳为帅、卖、怪、踹四类；界首评书则只有帅、怪、卖三类，而把"踹"归入"怪"类。所谓"帅"，是指表演者的仪表美和气质美，只要登场便能镇住场子，名曰"压点"，未曾开口，便已有戏。体现在演出中，就是潇洒的台风、逼真的摹拟、传神的表演、动听的语言。不以洋相取悦听众，而以品位高的表演见长。为此，要求表演者具有良好的素养和功底，才能达到说唱内容和表演风格的统一。如芜湖安徽评书演员张奎林，他就是帅派代表人物之一。所谓"卖"，就是指表演者在演出时唱做泼辣、卖力气，表演中极为认真，不油不滑、不走捷径，把自己所学毫无保留地奉献给听众。这种风格的演员素以勤能补

拙的态度，平时认真钻研技艺，登台认真演出，以卖力见长。如颍上县安徽大鼓艺人高幼林表演李白醉读“黑蛮书”时，他先吸一口气，用力一憋，立刻脸红眼红，而后站起，步履蹒跚、醉眼朦胧、一泄而下地读完三百六十句黑蛮书。这一书段，诗词极多，他演唱千遍，不错不乱。由于他台上台下的认真卖力，因而在淮北一带享有“活李白”的美誉。所谓“怪”，不是指形体上的“怪相”，而是指表演上的“怪招”。由于形体上的“怪”往往突出表演上的“怪”，给观众的错觉就成了“怪人怪招”。芜湖安徽大鼓演员林教培，原是十九路军连长，在抗日战争中失去左臂。他演唱时以右手夹住一副长约十八厘米、宽约三厘米、厚约一厘米的八字莲花叶形的竹板片，在以竹板片击鼓的同时，两处竹板也相互撞击，效果是浑然一体的鼓板同响，很多观众就是来看他这一怪招的。他和日本侵略军交过战、拼过刺刀，也手刃过侵略者，因而擅长双方交战场面的表演，每逢交战，他自己先全神贯注，以握拳、单指、双指、钩指、五指掌、五指屈等分别作出锤、剑、刀、枪、钩、戟等各类兵刃，并以腿配合，上下腾挪。尤其表现现代的战斗场面，更像当年自己在上海浴血抗战一样。如《邱少云》一段，就把硝烟弥漫的战场和军人服从纪律的铁一般的意志，表现得入木三分。因而被观众称之为“独臂将军”。相声中所谓的“坏”，就是“损”。指擅长用尖酸刻薄的语言、挖苦讽刺对方并以此翻抖包袱的表演风格。这类风格的演员大都表演一些讽刺性强而又令人啼笑皆非的段子，演出中还经常即兴发挥、现场抓一个意想不到的包袱，从而产生强烈的艺术效果。所谓“踹”，指一种大智若愚的表演风格，表演中没有强烈的艺术渲染，而是不紧不慢地展开故事情节，不知不觉地让听众进戏。界首评书界认为这是“怪”的又一种表现形式，也是有道理的。上述风格，无所谓优次，风格的形成不仅在于表演者自身的条件，更在于自身的追求和努力。

开　场　　指艺人开场说书前，为稳定听众情绪并引入正书时所采用的技法。说唱类一般采用闹台开场。如安徽琴书，演员一手执楗敲扬琴，一手执板击节，伴奏操坠胡，在开书之前，二人合奏一段〔大八板〕或〔小八板〕。演员的扬琴是伴奏，主奏是坠胡。闹台结束，如果稳场，则顺利地转〔四句牌〕开书。如果不稳场，而拉弦者已经全力显示了技艺，演员只得再用垫话开场。垫话有现成的套话，也有临场现抓的即兴创作。一般是演员放下板和楗，自己鼓起掌来，接着垫话：那位同志问，你鼓啥掌？弦子拉得这么好，我能不带头鼓掌嘛，别看他今年才十八岁，十九年前就开始拉了。那边的同志又乐了，十八岁怎么拉了十九年呢？这你就不懂了，在娘肚里就开始拉了，这就叫天才。至此，包袱抖开，一般能收到效果。以下是往正书过渡：（指操琴人）他是天才，是我说的；我说的人都是天才，比如还有个十八九的小伙子，也是天才，他姓冯名涛字树春。人名报出，书中主要人物出现，已进入正书。在不同艺术形式综合演出时，前一个节目结束，后一个节目开始，也需要重新开场。这种开场，谓之“接活”。接活的方法很多，目的只有一个，即稳住观众并引到自己所说的内容中来。如前后两个节目都是有人物故事的，则用“顺着接”或“批买卖”接的方法。“顺着接”就

是找出两个人物共同的地方，顺引入书。"批买卖"指对前一个节目进行批讲或学演一段，然后再把观众引进自己的节目。如果前一个节目由一位唱、做、相貌均属一流的名家，唱了个满棚又丢了个扣子，接这个场就比较难了。淮南市一位戏曲武行出身的快板书演员是这样接的：他先翻两个"单提"(空翻)出场，而后自问自答：咱这儿是书场，又不是卖把式的，你来这儿干啥？咳，都是坐着说、站着唱，不嫌乏味吗，瞧，我给大家来段武的。接着敲起竹板。还有一种接法是用群口制造气氛，以气势压住前一个节目。合肥市四位年轻的坠子女演员是这样接的：前奏起时，四个姑娘边舞边上场，四副简板同时敲响节奏，大有先声夺人之势，而后开始群口坠子。1956 年以后，综合性演出有了统一的策划，如何接场，也有了统一的编排，不允许接场演员再运用接场技法拖延演出时间，冲淡整体演出的主题。

刹　书　即收场。艺人刹书，要求刹在扣子上，刹在"橛子"上。书里中心事件及其所造成的悬念，称之为"橛子"。事件向高潮发展，悬念迭出，环环相套，听众急于听到结果，而演唱者却将一个又一个极难解决的问题推到听众面前，扣住听众心弦，这个技法就谓之扣子。刹书刹在这里，听众走不掉。不过，说唱关目是受时间限制的，时间到了，故事又赶不到扣人的高潮情节，只好即兴创作，临时现编一个扣子，其实书中无此情节，所以这种扣子叫做虚扣、虚帽头。如安徽大鼓《十把穿金扇》，其中一段叙述国丈阎奇派阎虎趁夜带人到陶府盗扇，高潮在国舅阎虎被陶文善打死。扣子应该挽在阎虎死前恶斗瞬间。可是到了刹书的时间，阎虎和他手下的高手还没进陶府，情节也不紧张，书刹不住。只得从《三侠剑》中借柱子，把登台打擂的情节借过来，临时挽个书中并没有的虚扣，以扣住听众。说书人是这样说的：小国舅还没到陶家大门，只听嗖、嗖、嗖，三声衣襟破空，不等抬头，一条黑影早到了身前，要问来者何人，且听下回分解。等到再开书的时候，这个人可以是打入陶府卧底的密探，也可以是赶来助拳的朋友，还可以是先行踩道的高手。不影响正书的展开，甚至还可以据此"滚大梁"(抠书、另添情节)。

抓　现　又叫"抓现挂"，门歌谓之"望风采柳"，是艺人临场发挥，现场抓包袱的技法，以幽默、含蓄、诙谐、风趣的说唱和表演，吸引和取悦于观众。如门歌唱门子乞讨，在一家门口唱了两遍，东家还不肯施舍，正好这家的半大孩子出来瞧热闹，便临时抓现，唱道："小锣三遍台、台、台，门里走出个小秀才，秀才知书又识礼，劝着妈妈快施舍。"孩子被恭维成小秀才，乐了，转身进屋，拿出粑粑。肥东安徽大鼓艺人程存武，一次在八斗岭小书场说《隋唐》，正说到双方交战的紧张激烈场面时，突然几个人拿着扁担、箩筐大呼小叫地闯了进来，干扰了说书的气氛，影响了听众的情绪，整个书场也乱了。他急忙抓现，先重敲一记鼓点，再以鼓条指着这几个还在呼三喝四的人说：看，瓦岗寨的援军到了，为首的三员大将率先冲进阵来，他们一不用长枪、二不用弓箭，而是拿着扁担、箩筐冲进来打扫战场。于是听众笑了，闯进来的人也急忙找个长凳坐了下来。一些听众还回过头来冲着这几位不速之客乐。表演者为了不使这几位过于难堪，接着自问自答：哎，双方交战，胜败未分，挤进刀光

剑影之中，不白白送掉一条命就算不错了，还打扫什么战场。这你就不懂了，提前进阵等着，是我们农民大军相信瓦岗寨必胜，半路杀进来，是对瓦岗将士的激励。再者，奇兵天降，敌兵先自慌了三分，还以为扁担、箩筐是秘密武器呢。不信，你听我说，这位朋友顺手把箩筐往前一伸，正好套住了马头，那位朋友的扁担，一鳖马腿，呼呼两声，人仰马翻，至此，包袱抖开，进入正书。

抠　书　指说活口书时，围绕书纲、尽情发挥的技艺。长篇大书一般必有大梁（故事主线）、细梁（重要的情节、细节）、柱子（主要人物）。只要记住大梁、细梁、柱子、主要唱篇以及可以套用的条、赞、赋，就可以上场开书。唱书时，只唱书中主要情节而减少细节描绘为“跑大梁”；离开主题和中心事件，不按原书情节发展而另生枝节为“滚大梁”；演出时有意或无意抛开原来的主要情节发展，把故事推到下一个情节上为“掉梁子”，这都是抠书的忌讳，也是听众所不愿接受的。在演唱中，艺人有“四梁八柱”之说，是指一人一事构不成书，必须有众多的人物和丰富的事件才能构成妙趣横生、多姿多彩的长篇大书。如《杨家将》这部书，正面柱子有杨六郎、佘太君、八贤王、穆桂英等，反面柱子有王强、潘仁美、韩昌等，大梁则为杨业投案、金沙滩、审潘仁美、杨六郎镇守三关、大破天门阵等，细梁为一些主要情节、细节。然而，仅凭这些还构不成长篇大书，必须不断地通过插“橛子”、挽“扣子”、撰“瓤子”（根据大梁编细梁）等技法来抠书，使说唱的段子，高潮迭起，悬念层出不穷。只要说书人能在自己撰的瓤子中插上橛子、挽好扣子，这部书基本上就算成功。反之，长时间不能进入高潮，不能入扣，拴不住听众，这种被称为“脖子长”的现象，是说书的大忌。撰“瓤子”的方法也是多种多样的，比如，推动情节发展，到了一定程度，必然出现悬念，这种悬念称之为“实帽头”。如果按照大梁发展，高潮仍达不到，再拖下去便成了“脖子长”，只得临时制造个悬念，这种悬念可以是“借柱子”（借另外一部书中人物行为安排的情节）借来的，也可以是抓现抓来的，由于不是本书的大梁，所以称为“虚帽子”。临时创作的情节并制造的悬念，称之为“平地起桩”。淮北市曲艺理论工作者荣长庚、李时亮根据艺人长期的实践，把上述抠书技法归纳为以下几句：

牢记梁柱，先把橛安，
有扣有帽，时时悬念，
一马三枪，讲究惊险，
切忌脖长，要把客挽，
借梁借柱，巧设机关，
快而不乱，慢而不断，
功在书外，全凭肯钻，
说书要“评”，其味甘甜。

借助器乐和道具的表演技法

折　扇　包括折扇虚拟和折扇表现人物两类。折扇虚拟指运用折扇幻化成各种实物以辅助表演、随着书情发展，说到打斗时，手中的折扇可以随时幻化为刀、剑、匕首、钩；说到马上拼杀时，也可以幻化成长枪、大戟；说到文人的以文会友时，又能幻化成笔、墨、纸、书；说到俚俗家常，还能幻化成针、鞋底、碗、匙、铲、柴。用时伸手即来，不用挥之即去，只要用得恰当，就能产生与所说内容相辅的良好艺术效果。如合肥评书艺人吴月波说《三侠剑》中的一段打斗时，突然掉转扇头，以扇尾朝前，手腕一抖，口喊"照镖！"只见扇子平飞而出，似是脱弦之箭，直向听众席上飞去，吓得听众向后一仰。其实扇子并没脱手，只在说书人掌心里滑动数寸，便让听众产生了真实感。

所谓折扇表现人物，指的是通过扇子的不同用法，表现人物的身份或心态。芜湖评书演员张奉林是借用京剧程式来使用折扇的。他在谈体会时说："我唱过京戏，戏中人物使用扇子有一定的规范，这就是用扇子的程式化动作表现人物，表现特定环境。各类人物扇扇子时有其不同扇法，如文胸、武肚、僧道领、媒肩、跟(衙役、跟班)袖、小人(丑)面。扇子在花旦、小生手里，又是展示人物心态的动作道具。因此，扇子的打开与不打开，动与不动，都是极其严谨的艺术，掺不得半点马虎。"界首曲艺艺人把折扇的使用编成以下口诀：恭敬抱胸扇，高傲背摇扇，羞涩遮脸扇(用于女性)，潇洒慢摆扇，愁苦手抖扇，沉思慢拍扇，欢喜指顶扇，乐极手抛扇，怒极猛合扇，奸诈斜立扇，摇凉前摆扇，远望手翻扇。

醒　木　又名"止白"。评书艺人必备的道具，其他说唱长篇书目的曲种如坠子等，有时也使用。起镇场、制造书场气氛的作用。艺人表现刀光剑影的打斗场面，随着书情的发展，一声醒木，可以表示激烈的打斗，也可以表达一击中的。表演将士拼杀，叭然一声醒木，既能表示突出奇兵，也能表示全军溃散。表演谈情说爱时使用醒木，则表示突变。在开场时使用，还能引导听众进入正书。如张奉林开书前，先拍响醒木，唤起听众注意，然后说：我这小木头响了，大家就别响了。不是我叫你们不要响，(举起醒木)是它、它叫"止白"，它一响就是叫(学小孩音)你们别响了，听他(指自己)说。别看它不大，也值不了几文，这玩意儿名堂可多呢。皇帝的龙书案上有一块，它叫"震山河"，天子一拍，无上权威，谁还敢说话！皇后用的叫"凤霞"，丞相用的叫"左朝纲"，元帅用的叫"虎胆"，县太爷用的叫"惊堂"，和尚用的叫"醒悟"，道士用的叫"令牌"，私塾先生用的叫"醒木"，药铺里用的叫"审慎"，当铺里用的叫"唤出"，读书人用的叫"镇纸"，你们家里用的——那叫"麻将"。到这里，包袱抖响，听众一阵大笑后，说书人再一次拍响"止白"，场内顿时鸦雀无声。书归正题后，如无特殊需要，艺人一般都不轻易动用醒木。

大鼓条　是安徽大鼓中击鼓的槌条。除具有道具虚拟、辅助表演的功能外，还有一种在击鼓间隙中"闪"的独特表演方法。如后闪鼓条，即以右手横抓鼓条，身体稍稍向后闪

仰，以示威武。偏闪鼓条，指右手满指横握鼓条，以腕带手向外猛闪，表示以兵器击打对方或招架对方攻来的兵器。左右闪鼓条，以右手拇、食、中三指夹紧鼓条，左右闪动，表示抵挡乱箭或烘托疆场拼杀气氛。

四胡拟声　四弦书艺人利用伴奏乐器四胡摹拟书中所需要的各种自然声响，达到增强趣味性并烘托演出气氛的目的。不仅能摹拟鸡鸣、鸟啼、马嘶、狗吠、风声、衣襟破空声、刀风等，还能摹拟锣鼓唢呐、妇婴哭泣、男女简单对话如“哎——”、“来啦——”等。拟声的演奏，主要使用装饰音和泛音，十分讲究指法和力度的运用，如颤指、压指、滑指等。

双条鼓　凤阳花鼓演出时所使用的打击乐器小鼓以及两根鼓条，具有器乐伴奏和道具虚拟的双重功能。早期唱门子，双条鼓仅是一种色彩性伴奏乐器，以后逐步根据演唱内容，鼓点中敲出了不同的情感，还通过与持锣者位置的转换和姿态的变化，表达各种动作和情绪。在演唱小段的时候，鼓条和鼓也可以虚拟、幻化成各种实物以辅助表演。中华人民共和国成立后，经过大规模挖掘整理，弱化了伴奏功能，强化了道具色彩，表演形式有了根本性的突破。被专业歌舞表演团体吸收以后，尽管形式千变万化，内容不断出新，然双条鼓却是不可替代的道具。双条鼓的鼓是两端鞔以羊皮的鼓肚圆筒小鼓，直径约九点五厘米，长约七厘米，筒下钉铜环一枚。鼓条是两根经煮后富有弹性的细竹鞭(根)，均长约六十七厘米，前端用线绕成小槌。表演时，左手紧扣铜环，右手拿着鼓条，虎口夹住两根鼓条的尾端，食指尖和中指尖夹住上面的一根鼓条，无名指和小指尖夹住下面的一根鼓条，即可灵活地敲动。基本形态大体有如下四种：

平打：持鼓的左手向左前方偏下平伸，持双条的右手平举，击鼓时右臂角度自由，要求鼓条不得超过肩头。

左过肩打：持鼓的左手超过肩头，使鼓在左肩前上方。持双条的右手向右下方移动或平举，击鼓时自下而上，鼓槌超过肩头，鼓条的另一端不得超过肩头。要求击鼓时鼓条不遮住脸。

右过肩打：持鼓的左手不超过肩头，持双条的右手超过肩头。击鼓时自上而下，鼓槌不超过肩头，鼓条的另一端必须超过肩头。要求击鼓时鼓条不遮住脸。

高打：双手高举，鼓和双条均超过头顶，击鼓时双臂角度自由。

上述四类基本形态必须和步法配合使用。基本步法大体分为以下四种：

便步：如一般行路，稍轻快，每拍两步。

碎步：脚跟稍提起，脚掌着力，每拍两步，如平时小跑步，但腰肢以上部位必须平稳。

退步：表演者如在右边，则先将右脚掌擦地后退，同时臀部稍向右摆，上身向左偏，两手打鼓或锣，随着形体的自由摆动，再退左脚。每两拍一步。

大跳步：两脚同时跳起，跳起的同时移动步子前进，进三步退一步，一拍一步。

击　碟　白曲、淮词等曲种所使用的伴奏乐器。碟是普通的瓷碟，筷也是普通的两

支竹筷。方法是左手拇指、食指分别捏着碟盘的内外中心点，中指、无名指、小指夹住一支竹筷，有节奏地敲击碟边。右手另执一支竹筷在碟子的上下交叉敲击。一般左手击强拍出弱音，右手击弱拍出强音。来安县白曲艺人杜夕山、高志平等敲打碟盘变化百出。如：

捣击：手指攥紧碟盘，以竹筷捣碟心，发出铿锵有力的声音，表达气愤或沉重的心情。

拨击：手指轻夹碟盘，右手竹筷在碟边来回轻轻拨动，发出清脆的铃声，表达喜悦的心情。

转碟旋风击：左手拇食、二指轻轻夹住碟盘，右手竹筷轻轻拨动碟边，且打拨结合，在击出声音的同时，也使碟盘加速转动，以表达欢快的心情。

上下串花击：持碟的左手上下左右串花移动，右手也跟着串花击碟。是击碟时添加的舞蹈身段。

翻滚击：在击碟的同时翻跟斗，是击碟时添加的舞蹈身段。

跳击：在击碟的同时，腾空跳起，是击碟时添加的舞蹈身段。

此外，在力度方面也有轻击、重击、缓击、急击等，在音色方面还有敲击、点击、单击、双击、抖动击等。中华人民共和国成立后，击碟的技巧用于舞台演出，又增添了舞蹈编排。

三把刀　锣鼓书特技。二人站唱时使用。形式是一人敲锣鼓，一人轮番抛接三把刀子，边抛接边演唱，如同杂耍。刀一般是特制的，长约二十二厘米，柄端串一串铁环，接刀时手阻挡了环的惯性，发出哗啦哗啦的声响，艺人便按此节奏演唱。有的用三把镰刀代替，其难度更大。也有使用三个火流星的。抛刀艺人往往在抛刀间隙请观众验看锋利的刀刃，增强了表演的惊险气氛。由于这种技巧难度大，且有危险性，练的人不多，渐至失传。

踮　屐　踮屐的“屐”指“衬子”，即木制小脚，长约十厘米，外套绣花布鞋。表演时，演员的脚用白布紧绑在“衬子”上，再在衬子上套以绣花鞋。长裤的大裤脚遮住演员的脚，只露出假的小脚，这就是所谓的三寸金莲。踮屐表演，类似京剧旦脚的踩跷。仅用于早期凤阳花鼓和早期男扮女装的花鼓灯表演。

曲（书）目选例

大红袍（片断）　评书传统长篇书目。叙述明代清官海瑞上疏和为民昭雪，以及由此而引发的一系列武侠类公案故事。本文只节选吴三元打擂和捉拿赵望两个片断。表演者芜湖评书艺人张奉林。

打擂一节，描述吴三元为破案而来看擂。可一见恶僧广智在台上连连出手伤人，出于义愤，他不得不上台教训恶僧。这段书张奉林是这样说表的：先猛然握紧扇子，同时把满腔怒火凝在眼神之中，侧仰前视，跃跃欲出。他的视象中出现了杀人如同儿戏般的广智，听众

从他的眼神中看到了凶悍的恶僧，也从他的眼神中错把说书人看成了吴三元。接着扇头微摆，眼随扇动，由近及远；折扇立起向上一指，吸气收腹挺胸。听众的感觉是吴三元从自己肩旁擦过，自己还没来得及反应，少侠已上了擂台。在说表张昆担心的时候，张奉林以右手扇击左掌心，面部表情是焦虑万端，潜台词是：这个愣头小伙子，怎么不打个招呼就上去了，就算你胜了广智，也胜不了苍珠。随着这番表演，听众也替吴三元捏把汗。妙就妙在听众紧张，吴三元上擂台反倒悠闲起来。张奉林的说表是：呼然一声撒开扇面，进入吴三元的角色，一面听广智的问语，一面似是把目光从广智的头顶掠过注视着天上的云朵，实是打量着擂台帘幕的后面。然后“刷”的合上扇面，嘴角露出一丝嘲弄的笑意，再以扇头先右后左、一字一顿地边指点、边读：“拳打南山猛虎，脚踢北海苍龙。”一派神定气闲、胸有成竹的气势，听众立即明白，这副对联吴三元早在擂台下就看到了，此时以嘲弄的口气读出来，是要激怒广智。这一细部表演，显示了吴三元虽然年轻，易于冲动，却不是鲁莽之辈。这一笔看似冲淡了紧张的气氛，实质上为后文更激烈的搏斗做了铺垫，一张一弛才能突出所要说表的重点。读完对联，说书人立即使用“变脸”的技法，脸一沉，嘴唇紧闭，两边嘴角向下绷紧，同时用广东普通话、京剧武丑腔，要吴三元通名报信。紧接又用苏州普通话、武小生腔，“跳进”吴三元，回答了广智的提问，几句对白之后，张奉林以标准的普通话并以说书人的口吻客观说表。

> 吴三元一拉大氅丝扣，刷啦啦，将一件滚金边、绣团花、白锦兰花英雄大氅旋了下来，随手一抛，稳稳地搭在擂台的栏杆上。再紧紧丝绦，一撩英雄裆带往腰间一塞，冲着广智一抱拳，道声“请过招”。广智嘿嘿一声冷笑，双掌一合，单腿一屈，来了个童子拜观音。二人就要开展一场你死我活的搏斗。究竟鹿死谁手，且听下回分解。

这个扣子挽得恰到好处。张奉林配合这时说表的形体动作，主要是借用京剧的程式身段配合虚拟动作，丁字步站稳，双手向外一分，表示拉开大氅丝扣。右臂先向后摆，再以肩带动右臂、摆动向前，接着双手配合抄云手。表示大氅旋下。同时扇交左手，以折扇虚拟大氅，平端虚抛，表示大氅平平稳稳地搭在擂台的栏杆上。再接着就是化用京剧的表演程式表现吴三元紧丝绦、撩裆带，抱拳施礼，并请广智过招。张奉林表现广智，处处显示其“恶”。如侧着肩头、斜着凶眼，嘿嘿一声冷笑，早露出杀机。再一个“童子拜观音”的起手式身段，表示广智急于出手杀人。

捉拿赵望一段的表演，表演者不断运用插楔子、挽扣子的抠书技法，更是悬念迭出。当沈阁庄庄主沈宏太将恶僧广智生擒后，苍珠和尚自知不敌，只得拿出海潮珠要求赎人。沈宏太岂能放过这批恶棍，收了宝珠，也囚了苍珠。喜讯飞报海瑞，尽管隆冬大雪，海瑞也立即带着追随他的众高手冒雪飞驰沈阁庄。等他们赶到沈阁庄，不料沈宏太已被人勒死，已经被擒的苍珠、广智也都不见，海潮珠再次失落。海瑞等陷入困境，又一个悬念推到听众面前。张奉林表演的海瑞，抬手举步都是借鉴京剧的表演程式，虽然身着便服，但一举一动无

不显示出雍容大雅。海潮珠有了信息，旁人大喜，他既不能扫大家的兴，也不便表示出自己比众家英雄豪杰都要高明。张奉林的表演是脸带微笑，眼却走神，右手合起折扇、轻拍左掌心。瞬间的表演，表现了海瑞的深思熟虑。接着下令冒雪兼程，到了沈阁庄，发现宝珠失落，旁人大怒，发誓抓回凶手，血祭沈老英雄。他遇变不惊，沉着镇静，寻找线索，指挥破案。张奉林这时的做功和听到宝珠信息时一样，处处显露大将风范，很快查出凶手是沈宏太的义子赵望，盗宝珠，放恶僧的也是赵望。

张奉林一连七场书下来，赵望还没被缉拿归案。有位听众在第八天开场前递给张奉林一张字条，上写："张先生，这书场里是不是有点尸臭味了？"在中场休息时，张奉林对听众说："有些听众担心沈宏太的尸体是不是要臭了？请放心，现在虽是夏天，可我书中交待的很清楚，是隆冬季节，大雪纷飞，地点是在河北，又不是江南，况且沈宏太是被毒酒迷倒后勒死的，体外无破伤，别说才找了几天，就是再找个把月，尸体也比放在我们殡仪馆的冷冻室里还要靠得住。要想沈老英雄入土为安，还是耐心地等我把赵望抓回来再说吧。"一席话把听众说得哈哈大笑。虽然是题外闲聊，也从侧面反映他的抠书技艺，听众之所以没有走，是因为这七天的书，场场都紧扣着赵望，结局不是吴三元身临绝境，就是赵望险被抓获。一个又一个似乎无法解开的悬念不断推给听众，听众就是想走也走不掉了。

恩与仇　安徽评书中篇书目。合肥市曲艺团吴月波 1964 年创作并演出。故事发生在民国三十年(1941)。内容大意是：秋收开镰前夕，恶霸地主李剥皮的佃户王传厚被拉了伕，丢下妻子桑秀英、八岁的女儿玲玲和一个未满月的男婴。没想到弱妻幼女收回来的粮食还不够交地租，李家又把桑秀英抓去顶债，乃至死于私设的地牢之中。王传厚回来后带着女儿到李家评理，女儿又被打死。王传厚被逼，离开家乡去投八路军。终于打回了家乡，解放了乡亲，在公审大会上诉了苦，人民政府也当场镇压了李剥皮。

吴月波演出时，开门见山，亲切地喊声："同志们，我今天讲的故事叫《恩与仇》。"然后转用深沉的低调缓缓道来："这段故事，不是出在先秦后汉，也不是出在唐宋明清，更不是出在今天的新社会，而是出在暗无天日的解放前。"之所以用这种音调，是为了稳定观众情绪，也是要把观众带进演员所要描述的那个年代。吴月波注重刻画人物，如表演王传厚时，他用一柄特制的长约五十厘米的加长折扇在手中挽个扇花，再往肩头一搭，双眼炯炯有神地注视前方，一个挑着担子的农民形象便展现在听众面前。表现八岁女孩玲玲时，他原地一个转身，以示地点、人物的转移，离开桌子，几个碎步走到桌子右前方，单腿蹲在地上，同时声音化装成小女孩，撕心裂肺地喊出："妈妈，妈妈你怎么不起来啊，弟弟要奶，他饿了，妈，你起来吧！"为了更好地区分人物，在表现李剥皮的管家时，用了一段顺口溜：

尖尖脑袋刮骨脸，
长了一对斗鸡眼，
朝天鼻子兔子耳，

母狗嘴里叼着烟。

当表演者双眼瞪成斗鸡眼并以扇面虚拟算盘，表演狗腿子敲着算盘珠和桑秀英算租子时，又用了一段快口："臭婆娘，这数目还差得多，你种了李老爷二亩三分地，每亩八斗租课，二八一担六，三八二斗四，去一担三斗，还欠一担五斗四升。"既表现了地主管家算账熟练，盘剥穷人是个老手，也表现了演员的说功。妻死女亡，故事进入高潮。吴月波所表演的王传厚，神情痴呆，形体僵硬。台上停顿，台下无声，数秒之后，突然醒木炸响。表演者用口技表演风雨声，体现李剥皮的恶行惹得天怒人怨。王传厚走上了革命道路。在公审大会上，表演者再次使用口技，表现男女老少、高低强弱的一阵又一阵的口号声，反映数万群众无比仇恨的情绪。

太后骗婚　安徽评书传统书目。故事大意是明崇祯年间功臣之子武凤楼被东方公主看中，因抗婚而成了钦犯。崇祯有意成全这桩婚事，与刘太后定计骗武凤楼与东方公主结成姻缘。冯家文本段的表演，全段突出一个"骗"字。演出从演员模仿大太监曹化淳"奴才遵旨已将钦犯武凤楼带到，请旨定夺"句开始。媚腔谗调陡然转为严厉，形如崇祯帝在殿内低声怒斥："武凤楼乃朕之股肱，尔竟称以钦犯而囚之，何罪之有！"演员边说边从座席上站起，紧走两步，平端着扇子绕了一圈。表现出崇祯离开龙椅，快步出殿，亲手除去武凤楼的刑具。"东方御妹痴心苦恋，太后和朕两次议婚，皆被武皇兄拒绝，调戏污辱四字，从何说起，朕决心详查幕后主使者，治以诬陷之罪，还望皇兄释怀。"皇上礼贤下士，明察秋毫，使武凤楼感激涕零，也因此开始堕入骗局。继之，醒木一震，演员以说书人的身份快节奏地叙述一个宫女跌跌撞撞地跑上丹墀，双膝点地，悲声启奏："东方公主得知陛下竟不加罪武凤楼，悲愤吞金。"仿佛晴天一声霹雳，演员先表现武凤楼身心皆颤，面如死灰。再表演崇祯双目紧闭，缓缓松开武凤楼的一只手。接着双目怒睁，右肩一抖，下达旨意，"速命太医院倾全力抢救，稍有差池，从严治罪"！话音一顿，反手空抓，表现抓住了虚拟的武凤楼，语转涩苦："朕同绮珠，虽非骨肉，亲如兄妹，皇太后更爱逾亲生，可怜她痴心苦恋，竟得不到武皇兄一丝爱怜，绝望之下，吞金殉情，只望御医回天有术，否则……"演员表演至此，语转凌厉："即使朕不想加罪于你，皇太后又岂能相容！"短短几句，演员表演得有声有色，武凤楼哪能不后悔自己过于绝情，逼得东方公主吞金自尽。恨不能相从于地下，以慰玉人之心。显然，陷入了骗局。演员借用戏剧表演艺术中的停顿手法，在上节表演结束以后，做了一个停顿。接着以说书人身份叙述那个宫女又来启奏，"东方公主抢救无效，太后悲愤交加，当场昏厥。"随即猛一顿足，加快语言节奏，叙述武凤楼紧随崇祯闯入东宫，只见全宫上下，人人皆惊，个个凄苦。太医们忙进忙出，嫔妃络绎不绝。在叙述这一段时，演员手按胸口，像是捺住武凤楼一颗快要跳出的心。蓦地寝宫之内传出一片哭泣之声，演员跌坐在椅上，表现出武凤楼的惊惧，知道可怕的事终于发生了。至此，武凤楼在骗局中更深陷了一步。又是一个停顿。演员交待过场情节以后，接着跨出两步，表演崇祯少气无力地走入殿内，先把跟随的宫

女太监挥退，以嘶哑无力的语气说道："御妹已然不治，太后再次昏厥，朕与皇兄如之奈何？"再微压一条腿，坐下，表现武凤楼下跪请死。又探出上半身，表现崇祯伸手拉武凤楼，道："御妹之死，已令朕痛心疾首，怎忍心加罪皇兄，"边说边眼珠一转，快节奏地说道："朕有一策，既可慰御妹于地下，又可解太后之余恨……"眼珠一转是表示圈套，方寸大乱的武凤楼哪能不钻，于是顺理成章地启奏："臣启万岁，但不知怎样才能既慰公主之灵又以解太后之恨？"继而口气转缓，表现崇祯收网，"御妹慕卿已久，苦恋不得……干脆朕命太监摆设香案，点燃花烛，皇兄你换上吉服，怀抱御妹灵位，对天交拜，权做跟御妹结成连理。如此一来，不光太后之怒可消，也可慰御妹之灵于地下，岂非一举两得？"这时，演员一怔，表现武凤楼的莫名其妙，"人已死去，拜天地何为？"崇祯用霸王硬上弓的语气，"除此一法，别无良策。"语毕，香案、花烛先后摆放停当，一套大红吉服刚穿在武凤楼身上，一宫女早把红纸写成的东方绮珠灵位，塞入武凤楼怀中，司仪太监既不喊一拜天地，也不喊二拜高堂，却脱口一声，"叩谢当今！"这时，崇祯帝居中一站，武凤楼再想不拜，哪里还行，刚刚跪倒，身后突然袭来一阵阵幽香，一个同样身穿大红吉服的窈窕女郎，早贴着武凤楼肩侧下跪，此女正是东方绮珠。司仪太监不失时机地喊了一句，"叩谢皇太后！"刘太后嘴角噙着笑意，出现在崇祯帝身后，演员在表演这一段时，用的是较轻松的语气，显示崇祯与刘太后收网的得心应手，东方绮珠的喜悦和武凤楼的无可奈何。

刺董卓　安徽评书传统书目。亳州市安徽评书艺人洪光整理并演出。也是他的拿手节目。此段人物动作性强，心态变化复杂。洪光既说又做，表现人物之间的冲突，很见功力。段子开始，说书人在演出椅上坐定，轻放扇子、慢拿醒木，微微一拍，用四句诗作了开场白。当念到最后一句"留得美名万古扬"时，他用拇指做了个赞美的手势，表现曲目的主题思想。说书人在描绘人物外形时，也以手势配合，如描绘曹操的形态，说到"往脸上看"，右手伸向脸部，把听众的注意力带到脸上。"颌上微有黑须"手心向上托了一托，仿佛真的托起了几根黑胡须，"左手挽丝缰"，左手一挽。"右手提打马金丝鞭"，右手随即把放在桌上的折扇拿起来当做虚拟的鞭子挥了一下。这段表演给观众的感觉是一个活生生的曹操骑着马到了大门口。如遇说到其他人物的"条子"时，一般尽量少加动作，目的是突出重点，避免喧宾夺主。时间、地点、人物交待以后，说书人制造了一个悬念，"就是要密商一件天翻地覆的大事"。无论语言、表情、动作，都围绕着一个"刺"字，突出一个"密"字。王允虽然约了曹操，但不摸他的底，因而不敢直言谋刺董卓



之事，只能试探性地从侧面说出董卓杀良冒功的情况。这时，说书人表现的是王允试探时的小心谨慎。曹操一听，义愤填膺，不由拍案而起，但忽想到也不摸王允的底，只得强捺下怒火。此处，说书人表现的是曹操留有余地。第一步试探成功，袁槐接着挑明："刺"字，表示"要有兵力，必灭董贼"。这时，说书人表演曹操失声痛哭，埋怨对他不信任，接着表演曹操一段慷慨陈词，说书人手势果断，充分显示了人物的英雄气概。至此，四人彼此信任了，于是共同密谋刺杀董卓。说书人表现的层次是：先分析董卓的警卫情况，再制定刺杀步骤，最后王允拿出锋利超过太阿剑的七宝刀，同时袁槐要调袁绍、袁术二部作为接应以助声势。说书人表现这一段时，充分渲染计划的详尽，准备的周密，似乎刺杀董卓有绝对的把握，为下文的刺杀失败做了铺垫。《刺董卓》的"刺"是全段的重点，说书人仅用一把扇子就把"刺"字表现得淋漓尽致。如曹操行刺时轻捷的拔刀动作，他右手以扇代刀，左手虚挽，拟为刀鞘，扇从左手拇指与掌心中轻轻抽出。而董卓发现曹操行迹可疑，翻身抓太阿剑时，同样是以扇虚拟，但表现的力度和幅度却大为夸张。这样，就表现了曹操小心谨慎的心态和董卓惊恐的情绪。曹操行刺不成，随即改行刺为献刀。说书人眼珠一转，双手平端扇子，侧身举向头顶，表现了曹操的应变能力，也暴露了他狡诈的本性。在表演"刺"的时候，演唱者十分注意语言的配合。当董卓抓起太阿剑翻身坐起时，说书人用苍老、惊恐、急促的语气喝问，"孟德何事？"表现人物的极度惊恐。吕布刚刚进阁，不知曹操行刺一事，便以平稳的语气询问"父相与何人说话？"而曹操行刺失败，又处于劣势，不得不用讨好的语气表现"末将特来献宝"。安徽评书艺人洪光在表演这个书目时，糅进了"条"、"赞"、"篇"等评书表演传统技巧，做到说做并重，才获得了听众的欢迎。

大破洪州(片断)　安徽大鼓传统书目。取材于传统书目《杨家将》，描述杨排风智取白天佐、大破洪州的故事。表演者合肥市曲艺团安徽大鼓艺人刘正先。他开场以简短的唱词把杨少帅等人被困洪州的情况交待清楚。然后唱出佘太君得悉杨家将兵困洪州，而自己府中又无人能去挂帅助战的焦急心情。接着唱出：

银安殿，全家泣哭泪如雨，
遮堂后，站着一人笑声狂。
遮堂后，没有出来哪个人，
从后边，出来排风大姑娘。

一个"泣哭泪如雨"，一个"一人笑声狂"，一哭一笑，既道出了佘太君等人的焦虑心情，又反衬了杨排风独特的人物个性——勇于自荐，泼辣而自信。每唱到情感深处，总表现出一副愁容凄苦状，以手中的鼓条拭泪，依次将情节一步步推向高潮。下面一段对白，佘太君收排风为十姑娘，并赐家法鞭，表演者在念(白)上也颇费功夫，他常常在最后一念拖腔较长，显得十分放松，但鼓、板节奏急促，恰似戏曲中的紧拉慢唱，达到出奇制胜的效果。

表演者在塑造杨排风走马招呼三军点火放炮、迎战番邦白天佐时的情景，用了大量的

拟声词，模仿得惟妙惟肖。如形容三声大炮如春雷时，用“咚咚咚”；形容人喊马叫闹威威时，用“呼啦啦”；形容刀似北海千层浪时，用“明皎皎”；形容枪似南山紫竹园时，用“雄纠纠”；形容人如南山斑斓虎时，用“满窜窜”；形容三军打的催兵鼓时，用“咯咚咚”；形容八杆帅旗空中摆时，用“呼啦啦”等。表演者还善于运用手中鼓条，右手横抓，身体向后闪仰，表现出一副疆场拼杀的威武雄壮场景。

表演者重点表现了杨排风的大智大勇。杨排风的智慧和胆量，是通过杨排风和北国军师白天佐在洪州城的一场智力的较量。在张扬杨排风人物个性特征时，时时不忘将阴险狡诈的白天佐也尽情地白描一番，借以衬托杨排风这个号称“仙姑”的聪慧。一个含有敌意而又轻蔑地问：一道天河几道弯，哪道窄哪道宽，哪道有水哪道干，哪道河里行人马，哪道河里行舟船，哪道河里生贵子，哪道河里藏八仙……。一个充满信心地答：一道天河九道湾，头道窄来二道宽，三道有水四道干，五道河里行人马，六道河里行舟船，七道河里生贵子，八道河里藏八仙……。这一来一往，一个诡计多端地问，一个从容不迫地答，语言朴实、生动，词句对仗工整，妙趣横生。杨排风这个人物的聪明、可爱之处，让人们难忘。同时，表演者以杨排风的心理轨迹和整个活动过程，来进一步捉摸对方的心理弱点，进而一举突破白天佐的心理防线。表演者在说唱到这里时，略有变化，板和鼓节奏逐渐放慢，依词句的长短，反复强调，叙事自如，这舒缓的节奏也便于表演者边唱边做些形体动作，人物形象也塑造得十分清晰、自然、真实。如：杨排风在劝说白天佐时唱道：“想当初，兴周灭纣一场战，申公豹，各海岛中请来妖仙十天君，一路摆下十道阵……只打得，北海妖道多可怜，道行大，失掉根基回山转，道行小，足足打死二三千，这都是前朝一辈古，现如今，提将起来令人寒，天佐啊，你要不听我的话，我叫你，现出原形后悔难。”表演者掌握彼此心理，利用心理的几个交合，来刻画和塑造人物。

献宝、识宝　　安徽大鼓传统长篇书目《十把穿金扇》中的一个片断。大意是红毛国哈头陀进贡给明朝弘治帝，目的是让不识宝的文武大臣打开扇子，炸毁皇宫、炸死弘治及一众文武大臣，红毛国不动刀兵就占领了大明江山。不料太傅陶彦山阅读了天书，辨识了十把穿金扇，皇上便把此宝赐给了陶府。西宫太师国丈阎奇和他的儿子阎虎采取欺骗的办法，骗走了穿金扇，陶彦山的儿子陶文赞为追回穿金扇又打死了阎虎。于是陶彦山自尽，陶母身亡，陶氏弟兄出逃。本文所记的表演，是献宝、识宝中的一个片断。表演者合肥大鼓艺人刘正先。

献宝从哈头陀遣使进贡十把穿金扇开始。话说红毛国使臣带着两名随从，捧着一口石箱，昂头挺胸地来到午门外候旨。他根本不把御林军将领放在眼里，只背着手站在门外看风景。气得午门一队队羽林郎恨不得砍下他的脑袋当球踢。以上两句是用评书的形式，不敲鼓、不击板，缓缓地说出来的。有关十把穿金扇的来历，已经在前两场专场说过，再提两句，是刻画进贡使臣的有恃无恐，更是为了渲染宝扇。紧接着敲了两记鼓点，还是只

说不唱，说道："一声宣诏，便领着两名随从捧着石盒，大模大样地跨上金殿，递上国书。"接着唱道：

臣启奏，臣邦狼主哈头陀，

差小臣专程进贡入皇都。

说今年正摊敝国朝圣君，

无奈何国贫民穷犯踌躇。

不料想无意得到一石匣，

内藏着十把宝扇世间无。

恨的是我国文武皆不识，

怨他们少读孔孟圣贤书。

久闻得中华大国人才广，

文武臣博古通今世间无。

九龙殿讲出扇子治根本，

我国中年年进贡入皇都，

倘若是金殿不识无价宝，

我国中随时兴兵动干戈。

表演者唱罢，打出一通洋洋得意的鼓点，左手的板，也高高托起在左肩前，似是自得地甩动大拇指。这时的只奏不唱，表示留一点时间给弘治看红毛国的国书。鼓板奏罢，随即以鼓条虚拟国书，跳进人物弘治，目光在鼓条上转了一遍，勃然变色，把鼓条往下一掷，表示怒掷红毛国书，一掷之下，咚然一声，鼓点准确地敲出了愤怒。接唱：

弘治主从头到尾看一遍，

瞬时间传得殿外众武夫，

快把那番臣推到午门外，

等到那午时三刻用刀除。

表演者在以下的鼓点中，用口技摹拟一队武士上殿，整齐的脚步声和铁甲撞击的叮咚声，捆绑番使的怒斥声和番使无惧的大笑声。鼓点时轻时重，并以种种声响为空白，留给听众回味。十把穿金扇是个"扣子"，听众都知道，只要打开一把，即使念不出咒语，不至于地动山摇，也会风火雷电齐发，其威力足可炸塌金銮宝殿，乃至整个皇宫，炸死弘治和满朝文武。番使之所以要激怒弘治和一殿大臣，就是要让他们把自己推到午门外，等到爆炸一起，群龙无首，谁还来砍他的脑袋呢。听众越急，表演者越慢，继续用口技表演番使被武士推着往外走去的声响，而且越走越远。等吊足了胃口，才突然重敲一记鼓点，高喊一声"且慢！"原来是平西王柳涛出班启奏，"两国交兵，不斩来使，如果当真杀了番使，岂不是自认中华无人。""嗯。"表演者跳进人物弘治，轻轻地哼了一声，表示心有所动，接着不断跳进跳出，

一会儿是说书人，一会儿是人物弘治，以唱代说，推动情节发展。

当表演者再跳进人物弘治，“哼”了一声，并以鼓条虚拟宝扇，用左手的板轻轻地推动扇上虚拟的金箍，眼看就要推到扇端，再推一下，扇面就能打开、爆炸，流血似乎就在眼前。听众无不替古人担忧，而表演者还是那么悠然自得地往前推着。突然，表演者大喊了一声，“住手！”这是跳进人物御先生陶彦山，他慌慌张张地上了金殿。表演者鼓条往下一沉，咚咚，敲了两声，再睁大眼睛看着前方。这是跳进人物弘治，表示看见了陶彦山，并为陶彦山的失态感到诧异。以下是以唱代说，插叙陶彦山为什么在这个关键时刻，赶来面君。

原来昨夜陶彦山做了一个梦，是观音老母托给他的。梦中，观世音要他在今日辰时必须上殿面君，谏请弘治不要打开十把穿金扇中的任何一把，并留给他一本无字天书，告之，遇有难解之事，洗手焚香，打开天书，天书现字，自有破解之法。观音走后，他也醒了。袖中果然有一本书，点灯一看，确实是无字天书，又不能不信梦中之事。此刻离辰时不远了，便赶忙梳洗穿戴，打轿进宫。踏上丹墀，鸡人刚报辰时，弘治也正在褪宝扇上的金箍，他对观音梦中所嘱，更深信不疑，便大喝一声，阻止弘治拆扇。

“启奏陛下，此扇不可打开。”

“哦！”番使先是一惊，但他相信中华无人识宝，继而高傲地发难，“请御先生赐教。”

“嗯。”陶彦山不动声色地哼了一声，他并不识宝，无法即刻回答，但他怀有天书，也不惧番使的刁难。

“御先生。”表演者跳进人物弘治，只说了三个字，表示仍不理解。

表演者换个方向深深一躬，“启禀皇上，宝物天赐，岂同凡物，必洗手焚香，方可请之。”于是以动作虚拟的技法，表演洗手焚香，偷偷取出天书。再微微一笑，藏起天书，表示已知谜底。“请赐宝扇”一句说罢，接着动作虚拟和鼓条虚拟并举，还以贯口技法表演了与番使的对白：

“此扇何名？”这是番使指着第一把问。

“日月乾坤。”

“二把何名？”番使指着鼓条问。

“五火霹雳。”

鼓条换位，手指移动，再快速发问：“三把名甚？”

“乾坤挪移。”

“再问四把？”

“四方阴阳。”

就这样一口气问了十把、答了十把，口齿清楚，快而不乱。一段告终，才敲鼓点。表演者需要换口气，听众也需要有张有弛。

“你当我中华无人识宝吗？”

“……”表演者跳进人物番使，鼓点轻奏，嘴唇忽开忽闭，表现番使张口结舌，难以回答。接着又跳进人物陶彦山，以贯口快节奏地抖开包袱。

这宝扇，王母织丝、观音南竺、九天玄女亲手造。

本为镇悟空，却被悟空盗，

丢进了红毛国、黑海湾，沉没数千载，哈头陀，得了宝，又想把乾坤颠倒。你以为打开宝扇，炸掉皇宫，中华毁掉。

老夫我，打开宝扇让你看，中华倒不倒。

夺宝是从弘治把宝扇赐给陶彦山开始的。西宫太师国丈阎奇，在金殿目睹了献宝、识宝全过程，却无缘得到宝扇，心头十分恼怒。他的二儿、二国舅阎虎，要拿白鹤玉杯把穿金扇换来再说。阎奇认为此招骗不倒陶彦山。接着表演者不断地用插“橛子”、挽“扣子”的技法表演了阎虎从陶文赞手中骗到了十把穿金扇，当阎虎抱起石匣，出了陶府，跨马往回就跑的时候，咚咚，又是一遍鼓点，先敲出马蹄声，再敲出步履声。马蹄声是表示阎虎带着家将在街上横冲直撞，快速回太师府；步履声是表示陶彦山得知陶文赞借出宝扇后，赶来阻拦，可惜迟了。表演者跳进人物陶彦山，责备陶文赞不该借出宝扇。再跳进人物陶文赞反驳其父的责备：陶、阎二府，一殿之臣，借他一看，又有何妨。又跳进人物陶彦山，急得直跺脚：皇上金口玉言，非圣旨传调，宝扇不得出陶府大门。你借出宝扇，就是抗旨，抗旨该当何罪？陶文赞也害怕了，他转身出门。鼓声再次敲出马蹄声。时而是一匹马，时而是几匹马，表示陶文赞的一匹马追阎虎的几匹马。这遍鼓打的比较长，让听众驰骋想象。鼓声一停，表示追上了。

阎虎他急令家将身后挡，

让自己快马加鞭往前闯，

明知道家将挡道是送死，

挡一挡，总比自己被抓强。

鼓声再起，鼓条闪动，表示陶文赞挡开了家将的兵刃，直冲阎虎。而阎虎骑的是匹千里马，跑的快，陶文赞眼看追不上了。不想阎虎骑术不精，在转弯的时候，从马背上掉了下来。陶文赞纵身从马背上跃起，咚的一声鼓响，表演者也提气直腰，再恢复原状，伸出右脚，表示陶文赞踩住了阎虎的前胸，鼓条再在地上一勾，十把穿金扇收回。表演者又跳进人物阎虎，躺在地上大叫，陶大哥，你比关圣人还要讲义气，为何言而无信？陶文赞也不傻，答曰，叫你姐姐请张圣旨，我就把宝扇给你。阎虎知道骗不到宝扇了，便说，是英雄好汉，就不该做小人之事。正巧，这时身后马蹄声大作，家将追上来了，见二国舅被踩在地上，便一个个慌慌张张地跳下马来。陶文赞回头一看，脚下失去了控制，无意中加大了踩的力度，压得阎虎不断地张嘴合嘴地喘气。陶文赞受马蹄干扰，本来就没听清阎虎说什么，又见他嘴动不出声，便问家将，你家国舅说什么？阎虎对家将也是欺压鞭打，家将更不满他的胡作非为，这时有

机可趁，便对陶文赞说，他在骂你呐！陶文赞果然被激怒了。咚咚数声鼓点，表示陶文赞的愤怒，再招起鼓条并拦腰抓住，随着下落的引力，横握鼓条落至鼓面，并以唱代说，陶文赞一脚踩住了阎虎右腿，一手抓起了他的左腿。同时鼓条有弹性地向上一提，随即落下，敲一声鼓点。

　　要知阎虎死没死，

　　且听下回说端详。

扣子挽在这里，留下一个更大的悬念。

取成都　坠子传统短篇曲目。故事大意：刘璋懦弱，治蜀无方。张松献西蜀地图以迎明主，曹操不纳。刘备受之，并发兵入川。刘璋向汉中张鲁求救。是时马超兵败，已投汉中，便派他入蜀增援。不料马超归顺刘备，反领兵前来取成都。本篇演唱的就是自马超率兵到成都至刘璋开城投降这一段。演唱者吕明琴充分运用“条”、“赞”等传统手法和板式变换的演唱技巧，着力刻画了人物马超。刘备、刘璋同是汉室宗亲，为什么要攻打成都？马超是来增援西蜀的，为什么倒过来攻打成都？演唱者只用八句表唱便概括了前因。

　　汉刘璋坐成都称帝立朝，

　　朝出了张松贼还有马超。

　　小马超反西凉他把刘备保，

　　张松贼把地理图献给曹操。

　　曹孟德见地图一心不要，

　　他见了汉刘备二次献了。

　　汉刘备爱中了成都四宝，

　　发大兵整十万来夺他的朝。

这八句表唱，演唱者以说书人口吻客观叙述，使用的是中速〔二八板〕。唱词中两次指张松为贼，不仅因为两次献图是卖主求荣，也是对刘璋寄托着同情。刘璋宁可开城投降，也拒不接受部属郑度提出的坚壁清野的战略方针以及董和提出的以经济实力死守成都的战术计划，确实出于爱民之心。表明演唱者是站在人民大众的立场上。反之，如果错误地站到军阀立场，听众便不会买账。同样，马超也背叛了刘璋。不过，他不是刘璋的部属，不存在卖主求荣。反西凉，投汉中，奔刘备，更显示他是与曹操誓不两立的英雄。因此，演唱者唱“朝出了张松贼还有马超”中的“张松贼”时，加大简板力度，使之恨怨不断，唱也唱得遗恨声声。而唱到“还有马超”时，则轻点简板，低吟慢唱，唱得充满景仰。同样是中速〔二八板〕，忽然低下来一句，反而突出了这句的分量。演唱者以娴熟的跳出、跳进手法，时而扮演刘璋，时而扮演刘璋的属下，时而扮演报子，表唱出刘璋子刘循外出御敌，不幸战死，马超已经兵临城下，而手下的文官武将虽然不愿投降，却也没有一个敢于出城和马超决一死战。在这种形势的逼迫下，刘璋才不得不登上城头。这一段铺垫唱的还是〔二八板〕。刘璋上城

头一看，演唱者跟着跳进人物，板式也随即转为〔垛子口〕。先是大范围的阵赞，再小范围的旗赞，而后是细部的枪赞、刀赞。突然，简板叭然一声脆响，板式又转成紧打慢唱的〔散板〕，节奏又一次出现反差，演唱者眼随手指，凝神注视着前方，心中的视象是黑压压的兵阵中蹿出一匹白马，马上端坐着一员白袍小将。演唱者还是以刘璋的身份唱道：

打那人群里蹿出来一匹马咴咴暴叫，

这匹马张着嘴撅着尾抿着耳朵。

这两句唱的都是马。唱第二句中的"马"时，声往上扬，起到突出"马"的作用。唱耳朵的"朵"时，声往下抑，目的是就韵。在第一句和第二句的间隙中，学一声马嘶，显示战马的雄武。两句紧打慢唱唱罢，简板再次重敲，板式重新转回〔垛子口〕，让节奏再次出现反差，告诉听众，马超登场了。

马身端坐一员将，

威风凛凛杀气高。

高戴着，凤翅盔，盔缨罩，罩戴顶，顶戴罩，

扑楞楞楞，还有一朵漂白素缨就在顶梁飘。

漂白铠紧衬大叶麒麟甲，

甲衬缯衣素白袍。

袍甲勒，勒甲袍，十定扣，扣定了，

还有珠宝带横腰。

腰中悬挂三尺剑，

箭满壶，壶插袋，就把那弓来招。

招手扶这狼牙箭，

两手托，长有丈把、粗赛茶盏、前有枪头、后有枪鐏，治理朝纲、压敛外邦，追魂取命的枪一条。

上述〔垛子口〕是传统的白袍赞。前面是由马及人。这里唱人也是从头上的盔唱到盔上的缨。再从缨到铠甲，从甲到带，由带到剑，由箭及弓，由弓到枪。唱得层次分明，脉络清楚。这也符合人物刘璋的心态，他怀着恐惧的心理观察对方来将，必然是先看对方的装备。演唱者演唱这段〔垛子口〕时，配以手势、身段，唱起来更显得威武有力。最后一句，板式由〔垛子口〕转〔滚口〕，这一句描写枪的唱，采用的是传统的武条子。前文唱马，用的是紧打慢唱，此句唱枪，用的是〔滚口〕，通过板式变换，突出了"马"和"枪"，使这段描写人物外形的唱，首尾都很有力，正所谓虎头豹尾。演唱者在唱"漂白铠紧衬大叶麒麟甲"这句赞时，使用的唱腔是京剧二簧，以丰富唱腔的表现力。赞、条的铺垫，把气势渲染到饱和状态。直到这时，演唱者才顺理成章地点明来将就是马超。"领招"达到目的。还是跳进人物刘璋，唱了一段〔小贯口〕：

他就是，反西凉，拿曹操，

想当年，保我的朝，

现如今，把刘备保，

领人马，来夺我的朝，

我的儿子他害了，

我的江山他卖了，

认得是，马腾的儿子，

武将马超。

这段三字贯，全是眼起板落。唱得快捷、清晰，吐字如珠，一气呵成。尤其“他就是”等三字头的运用，让全板的唱，一句递进一句，从而把曲目的说唱，推向高潮。

小黑驴　坠子传统短篇曲目。故事写一群在私塾上学的学生，他们在回家途中看到一个新娘和新郎相亲相爱，新娘子骑着小黑驴喜洋洋回娘家的动人情景，并不住地夸着小黑驴和新娘子的穿戴打扮。该曲目为安徽省合肥市曲艺团演员吕明琴擅演。此曲情趣盎然，唱词通俗风趣，特别是每句尾都以“儿”字落韵，因而演唱时使用卷舌或滑音等，造成一种特殊的趣味性。吕明琴演唱这个曲目，地方风味浓郁，仅从《小黑驴》中“学生读书内容”和“从学生眼中看小黑驴和新娘”的两个片断，来说说吕明琴的〔垛板〕唱腔和她的绕口令表演方法。如：



二八学生正青春，

七八岁的孺子送至在南学门儿，

上学念的本是《百家姓》，

念完了《上论》儿念《下论》儿，

《上孟》子儿《下孟》子儿，

然后念的《千字文》儿，

《中庸》、《大学》全学会，

五经四书都包了本儿。

她上场为了能把听众抓住，头两句用〔慢二八板〕，不用〔大慢板〕起唱。第一句唱时就用高亢的声音，嗓子放得又宽又亮，“二八学生正青春”这几个字，让你听起来像是从很远的地方传来，“春”字音落音“春儿……”，圆口绕着音往外出，像是一种旋转的声调。第三句

后紧接着是〔垛子板〕，唱得圆熟，嘴皮子干净利索，字正腔圆，每个字听众都听得清清楚楚。“七八岁”的“岁”字带儿音，“岁”字出来儿音就出来了。儿音随字落，字什么韵，儿音就落到什么韵上。“南学门儿……”，儿尾音是平舌音，和口型相符，嘴张大了，音就散。“五经四书”的“书”字甩出去，“包了本儿”，“本”字唱的清脆、含蓄，很俏皮，又用个甩头，一拖腔显得很突出。一个甩头，把这段〔垛子板〕结束。暂时作一停顿，给拉弦的一个施展技巧的空档，让拉弦的多拉几个挂，叫听众有一个回味的时间。

从第二个〔垛子板〕开始，她用一般的唱法，叙述五月端阳节，学生到大街游玩，看见生意买卖，诸子百家，列满大街东西。第一联唱篇是“大蒸曲、小蒸曲、玫瑰露、状元红”的酒名，第二联唱篇是“烧鸡、烧鸭、烧鱼……”菜名，第三联唱篇是“米粽子、糖糕子、油饺子……”小吃名，第四联唱篇是“大米粥、小米粥、飞罗面、白莲藕……”等食物名，这四句联唱篇，她全用半说半唱的技巧，这在当时来说是有点创新和改革的，她是敢唱敢表演。这半说半唱是很符合唱篇句子内容和形式的，每个唱篇中的句子是一顺边，不分上下句，要是上下句翻就翻不了，如“甜稀饭，下大米，山药片，栗子仁……”，都是三个字、三字堆的，都得摆匀。有的唱篇的字是三字锦、五字锦、七字锦、十字锦的，有的句子是三条腿、楼上楼的、一顺边的，在演员来说都是不好唱的，字越少，音韵越好才行。吕明琴唱这几个垛句，半说半唱，有强有弱，顿挫均匀，怕观众散神，注意掌握分寸，唱的又稳又准确，字音像打在琴键子上一样，真是珠落玉盘，一联接一联，不留空隙，这叫富贵不到头，联句往下灌，“飞罗面，勾就的”，“勾就的”三个字抻出来一板，从这甩腔，“不稠又不稀儿”，再收回来，有哏，如相声包袱一样，一个段落唱到最后一句特别突出。

这时，她配合着唱，脸上显现出各种表情，一种物名，眼色一转，时向左，时向右，似乎在她的眼里现出了那些不同食物的形象，这样，也就叫听众在思想上现出了那些食物的形象。她的〔垛子板〕，有各式各样的唱法，她在唱到俏佳人骑着小黑驴儿来了这段唱，如下：

学生正然来观看，
打正东得儿我得儿我来了一头小黑驴儿，
说黑驴儿，道黑驴儿，
小黑驴儿长的有意思儿。
白眼圈儿，白细眉儿，
花鼻梁骨，白肚皮儿，
雪里站的四个银蹄儿，
绿鞍子儿，红镫子儿，
紫檀木刻就的驴轴棍儿，
五色绒红打穗子儿，
上打印花的小蝴蝶儿，

坐着二八的美貌俏佳人儿。

这段〔垛子板〕和前段〔垛子板〕,唱的旋律不一样,那段旋律比较平,这段的旋律是有高低,顿挫多,听起来曲折跌宕,又一气呵成。这段词去掉儿字基本上也是三个字堆的,但她唱时“白眼圈儿,白细眉儿,花鼻梁骨,白肚皮儿”等句子,是跳着唱,像小孩走道一样,这三个字往高跳一下,那三个字又像落地一样,上下起伏。最后一句词“坐着个二八”,这地方抻出来,这个甩头要长,回过头来一顿,才唱“美貌的俏佳人”,唱出俏口来。同时作个小佳人的动作,这时让拉弦的补个闲挂,怕松劲儿,接着就唱“小佳人,没年纪,不是十六就十七儿”的连环句,一下跟上来,非常连贯。

《小黑驴儿》的段子二百多句,句式复杂,三字、五字、七字、十字句都有,还有一顺边的韵脚,不次于绕口令,一段落一气灌成。她能唱得不散,像珠子穿成串一样,板头不乱,字带音,每个词听众都听得清清楚楚。

走马荐诸葛　坠子传统短篇曲目。故事大意是:刘备得徐庶为军师,屡败曹仁。曹操捕徐母为人质,招降徐庶。徐母宁死不屈。谋士程昱模仿徐母字迹,造伪书召徐庶回。徐庶不辨,辞刘备去曹营。刘备以一片诚挚之情送徐庶,徐庶为刘备的至诚所感动,推荐了诸葛亮。表演者吕明琴,唱的是花辙,白口则用京白、韵白并重。一个演员同时演五个人物,她的处理是围绕主题刻画人物,围绕人物运用技巧。

徐庶是刘备的军师,有了军师的运筹,关羽、张飞、赵子龙等猛将才能发挥作用,也才能取得军事上的胜利。在战争的紧要关口,徐庶要回敌对一方的曹营,等于要刘备垮台。按常规,刘备是不会放徐庶走的。妙就妙在不但放,还要饯别。表演者吕明琴的处理如下:

(韵白)君臣出帐房,大家泪汪汪,刘备拉徐庶,营门送忠良。

(唱)汉刘备拉徐庶送出营门,

尊一声徐先生孤的爱臣。

实指望保孤王江山得稳,

不料想进曹营去探母亲。

十里亭并无别物奉敬,

一杯酒敬先生速去早回程。

四句韵白念得低沉缓慢悲切,表现刘备的伤感和不得已。六句唱用的是〔慢板〕,继续渲染这种情绪。再接一句京白:

汉刘备回头叫道:四弟子龙看酒侍候,我与先生一饯而别。

“汉刘备”一句以说书人身份客观表述,其中汉刘备三字念的是颤抖音。当跳进人物念罢“我与先生一饯而别”时,几乎声泪俱下,就更能让刘备的这种情绪感染听众。当然,伤感的情绪并不能把刘备的形象勾勒出来,表演者进一步通过人物的语言来刻画:

进曹营去探我那徐老伯母,

你替俺桃园弟兄问问安宁，

你就说二弟关、三弟张、四弟子龙、大小三军、马步儿郎都替问问好，

然后来，再替俺孤劣的刘备多问几声。

这四句唱中的第一二两句，用的是〔二八板〕，第三句转〔小垛口〕，板式出现反差。“然后来”是三字头，板式再次出现反差，提醒听众注意最后一句的慢板“再替俺孤劣的刘备多问几声”。四句唱中绝口不提要徐庶回来，都是向徐母问好，而问好的次序也先人后己。尤其最后一句慢板还带着哭腔，充分表现刘备并不愿意和徐庶话别，只是在于尊重徐庶的孝道，才不得不让徐庶回曹营探母。以下表唱关羽、张飞、赵子龙的送别，这三员大将性格各异，表演者熟练地运用了形体化装，使这三员大将十分鲜明地展现在听众面前。

关二爷端酒杯两泪交流，

尊一声徐先生细听从头，

俺弟兄在桃园结义深厚，

杀白马宰乌牛扬名九州，

……

进曹营去探母不能回转，

就好比把俺弟兄的心头揪。

进曹营去探母要能回转，

才摘掉桃园弟兄挂心之钩。

关羽是武将，没有刘备那么深的心机。刘备希望徐庶能回来，是努力用感情来俘虏对方。关羽只是从正反两个方面表达了自己的愿望，比刘备实在。表演者采用大口坠子演唱，大开大合的唱法和声音化装相结合，配以形体化装，充分地表现了关羽的爽直。同时改辙为“丑牛”，以便于区分人物。张飞比关羽更豪放，到他敬酒的时候，首先一句白口：

(白)张三爷上前抓住先生，咳！慢走，四弟看酒，俺老张再敬先生三杯。

念“咳”的时候，手中一个带马动作，拦住了视象中正待上马的徐庶。这句白口的声音化装是京剧中的净脚，一个与关羽不同的猛张飞形象就出现在听众面前。以下六句唱，韵辙再换“人臣”，进一步区别于关羽。

张三爷端酒杯两眼泪纷纷，

尊一声徐先生慢着起身，

实指望保大哥江山得稳，

不料想进曹营去探母亲，

进曹营去探母要不能回转，

别在那里定巧计苦害俺们。

这段唱中每句的后两字均有休止，而在一般情况下都是甩腔下去，这时的休止就显得不一

般了。最后一句“苦害俺们”，不仅用了拖腔，还用了顿音，和前面的唱腔形成反差，在唱法上也力求幽默，以开玩笑的方式说出了心里话，突出了张飞的粗中有细，使形象更为鲜明。赵子龙和关、张不同，在这几个人物中，他最年轻，既不能像张飞那样半真半假地向徐庶提出要求，也不能像关羽那样从两个方面的假设表达自己的愿望，只能根据刘备的决定，牵马坠镫亲送徐庶去曹营，从而显示了他的稳健，他的唱再转为中东辙，不仅为了区别人物，也是为了显示个性。

赵子龙见兄长多么尊敬，

咳，一伸手逮住了马的缰绳。

我情愿与先生牵马坠镫，

一步一步，一步一步，一步一步，我把先生送进曹营。

这里的一声“咳”，手中也带马，用的是京剧武生身段。赵子龙的带马与张飞不同，张飞是拦住徐庶，赵子龙则是牵马送徐庶。徐庶走了，刘备的送还不结束，他和关、张、赵等仍站在十里长亭命人砍去拦住视线的树木，再目送一程。至此，徐庶怎能不为刘备的至诚所感动呢，于是推荐了诸葛亮。刘备的送也随之结束。表演者用了四句唱，使全段的气氛陡转。

二弟逢山去开道，

三弟遇水去架桥，

四弟押粮去运漕，

卧龙岗上聘英豪。

这四句唱唱得轻松愉快，刘备因徐庶走马荐诸葛，已胸有成竹，所以和前面的伤感形成强烈的反差。

华容道　坠子传统短篇曲目。萧县坠子艺人李元同演唱。内容大意是诸葛亮火烧赤壁后，调兵遣将、围堵曹操，唯独不派关羽。因此，关羽大怒，请令出战，并立下军令状要生擒曹操。关羽按令伏兵华容道，果然截住曹操。曹操自知难免此劫，只得以往日之情动之。于是关羽放了曹操，后自缚绳索，向诸葛亮请罪。演唱者调动唱、做、念、表等多方面的表演手段，发挥他自己的以气势夺人的优势，根据自己嗓子条件，不断革新坠子唱腔，因而风格独具。李元同把《华容道》分为“请令、遇曹、放曹和请罪”四段演唱，在请令一段中，他以平板中速开头，简洁地叙述了诸葛亮火烧战船，曹操败走华容道，然后在“咱再把诸葛先生说分晓。五路大兵都派走，偏偏不派关羽去捉曹”，“你不差关羽为哪条，莫非你先生有意让贼逃？”诸葛亮闻听呵呵笑：“二千岁你不要逞英豪！”这段一人二角对唱，既把〔慢板〕和〔快板〕交叉使用，又以眼神的不同，显示了此时不同的心态，表现了诸葛亮的胸有成竹，尤其在唱关羽时，以简板怒指，步步上前，捋须并半转身的幅度较大的形体动作，表现了他的胸中激愤和刚愎自用。关羽发誓，“我要是拿不住奸曹相，犯军规回营后甘吃一刀”，诸葛亮则道“你要是拿住奸曹相，回营来军中大印当面交”。演唱至此，除了板式的选择运用，还非

常注意快与慢、刚与柔的强烈对比，把二人的冲突推向一个小高潮。紧接着关羽披挂出战，埋伏在华容道。曹操战败经此，用三笑既表现了他的妄自尊大，又表现了他在谋略上与孔明相比的捉襟见肘。正在他得意时，“关羽看到奸曹相，手举大刀抖精神。大喝奸相哪里走，吓得曹操汗淋淋。”他演唱这段时，突出了以气势夺人的优势，大喝一声，响遏行云，同时，恰当地运用眼神，动作则以手势为主，再加上〔垛板〕和〔慢板〕的连接运用，十分生动地渲染了关羽“飘飘杀气冲牛斗，抖擞精神人怕瞧”的威风，使曹操的情绪一落千丈，失魂落魄。而曹操向关羽苦苦请求饶命时，则唱了〔慢板〕、〔寒腔〕和〔散板〕，唱出了曹操往日对关羽的厚待，以引发关羽的恻隐之心。之后，在以唱为主的〔慢垛板〕和〔慢板〕中，用沙哑浑厚的唱腔，细腻而深刻地刻画了关羽对曹操是捉是放的激烈的思想斗争。待把曹操放走，“关云长又把关平叫，拿绳快绑老父亲。二王爷自缚绳锁跪大帐，诸葛亮搀起二将军。”李元同在结尾几句中，先唱〔快垛板〕，再转为甩腔而结束。

唐王游地府(片断)　端鼓传统曲目。故事大意是：唐王李世民收了东海龙王的珠宝，答应拖住魏征，不让他去执行斩犯了天条的小龙王。到了斩龙的时刻，唐王便拖住魏征下棋，不想魏征竟大汗淋漓地伏在棋盘上睡着了。唐王以为睡着了的魏征出不了宫门，再扇他几扇，助他睡沉，就算不负龙王的重托了。哪知魏征真魂早已出窍，因耽误了时辰而跑得遍体是汗，这三扇龙风正好助他一臂之力，使他准时赶到刑场、斩了小龙。龙王阴府告状，阎王派鬼差把唐王锁来问罪，唐王也在地狱中见到了善恶报应，见到了冤魂屈鬼。后因阳寿未终，故又还阳。从此笃信善恶因果，并把地狱见闻编成唱词，广为传唱。

大型演出，原则上一人一角，但不同于戏曲，唱词和白口中还存在着跳进跳出，即仍有很多说书人的表叙。如龙王阴府告状，阎王派鬼差锁来唐王。这时表演区内一排依次站着大鬼、唐王、魏征、小鬼四个人物。当〔白鹤亮翅〕鼓牌敲响后，唐王前跨一步，双手虚拟抓住颈上铁链，弯着腰，显示铁链的沉重。从左到右、再从右到左地来回走动，表示被鬼差押解着上了黄泉路。大鬼则跟在唐王的后面，虽然也来回走动，但幅度较小，始终不插在唐王和观众之间，以突出唐王的表演。而魏征和小鬼基本原地不动。唐王的四句唱如下：

大鬼拉着唐王帝，
小鬼拉着魏将军。
君臣二人往前走，
唐王开口把话言。

这四句是说书人的表叙，由演唱唐王的扮演者跳出人物，以说书人的身份客观地叙述情节发展过程。以下的人物对口白，依然保持着这个特色，先以说书人的客观表述，介绍人物，再跳进人物，以地方戏的念白形式，表演人物的语言。如下：

唐王开言便叫：魏老丞相，刚才来时，太阳烘烘，如今为何阴气沉沉？

丞相开言便叫：我主万岁，不曾晓得。当时是阳世三界，现时是到了阴曹地府。

演员的表演：在说"太阳烘烘"句时，抬头看天，眼里满是回忆。地狱里是暗无天日的，当然看不到天上的太阳，失望之余又低下头来看看地面，皱起眉头，想探索究竟。接着打个寒噤，表示地狱的阴气逼人，然后才问出"为何阴气沉沉"句。这一细腻的表演也把观众往地狱这个特定的环境里带进了一步。人物魏征对进入地府一事是清楚的，他是人臣，在帝王面前不能表现出比帝王还要高明的才智和应变力，还要尊重帝王，处处要表现对帝王统治下的阳世充满向往。因此，表演者在念白时把重音放在阳世三界，阴曹地府念的是轻音，其中的"地府"二字还用气声喷出。"阳"和"阴"的强弱对比，反而突出了"阴"句中的"地府"。这样处理表达了人物的身份和心态，也以语言渲染了阴森森的气氛。唐王听到这样的回答，当然大吃一惊。扮演者的表演是：先倒抽一口冷气，双肩微耸，再向后踉跄两步，问：

难道我君臣二人死了吗？

正是。

啊！——

唐王的扮演者在"啊"的同时，微耸双肩，两臂伸直并小角度抬起，头、臂、腿三个部位同时夸张性的抖动。端鼓的伴奏鼓点也敲出了阴森和恐怖，力图使观众感觉到鬼气逼人。魏征的扮演者再通过魏征的唱和念，进一步强化阴森恐怖的气氛。

(魏征白)我主万岁，不曾晓得，听为臣道来——

(魏征唱)阎罗殿前一道河，

大鬼小鬼见阎罗。

丞相来到阎王殿，

参拜十殿众阎罗，

拜罢二十单四殿，

跪在殿下听审判。

魏征的扮演者在唱这段的时候，是边舞边唱的。唱前两句时，他抬右腿，身体向左斜倾，左脚发力起跳，两腿分开，身体在空中斜着翻转三百六十度，右脚落地，左脚再落地，一步跳到正面台口。大睁着惊恐的眼睛，视象里出现了阎罗殿、殿前的河、阎王爷、众鬼差鬼卒。唱以下四句时，借用京剧程式动作，并不规范的抬腿、撩袍，跨了两步，到了左台口，象征魏征进了阎罗殿。再由左、中到右，拜了一圈，表示拜了二十四殿。然后随意地选择一个不居中的位置面对观众跪下。这时阎君上台了，坐在什么位置，就从什么位置出场，并没有一定的规范和调度。而唐王、大鬼、小鬼三个，在魏征唱的时候，既没有反应，也没有调度，始终呈"一"字形站在后面。

以下阎君和唐王对唱，魏征和大、小鬼，他们都出了表演区，利用这个时间改装。所谓改装，也无非换一个纸冠而已。阎君与唐王的对唱如下：

(阎君唱)十殿阎君便开声，
又叫唐王李世民，
已经来到阎罗殿，
为何不拜十殿君？
(唐王唱)我是天子唐王帝，
怎能屈膝拜阎君？
(阎君唱)阳世三界为人你为大，
曹地界神我为尊。
(唐王唱)唐王万般无可奈，
参拜十殿众阎君。

阎君的说唱，突出的是盛气凌人。唱“又叫唐王李世民”句，伸手指向唐王的额头，唱“已经来到阎罗殿”时，鼻尖凑近唐王的鼻尖，而且居高临下，唱“为何不拜十殿君”时，则突然转身，背对唐王，面对观众，负手挺胸，目视屋顶，一副高傲而又藐视唐王的神态。唱“曹地界神我为尊”时，也是昂首挺胸，背对唐王，还前伸右臂，再抬右拳，伸出右拇指，同时仰头，右拇指正好指着自己的下颏。显示高于人间帝王的至高无上。唐王的表演，则是前倨后恭。当阎王爷的手指向自己额头的时候，他怒，在被指点的同时，瞪了对方一眼。在阎王爷居高临下地凑过鼻尖的时候，他往后让一步，并有意识地屈了屈膝，使自己矮一点，衬托阎王爷的居高临下。不过，身为皇帝，何曾受过这般的戏弄，因而随之瞪眼摆袖，表示愤怒。阎王爷背转了身，傲慢地质问“为何不拜十殿君”时，他也转身以背对背，表示不屑，还色厉内荏地以唱为答，“我是天子唐王帝，怎能屈膝拜阎君”。可是阎君两句话一吓唬，暗示他已经是鬼了，他顿时矮了三分。在神鬼的威慑下也不得不团团地拜了一圈，表示“参拜十殿众阎君”。显示了地府鬼王高于人世帝王。阎君并非如此，在对唐王的审讯中，他从有趣的傲慢发展为没有法制观念的糊涂，如下：

你作一朝人主如北斗，
怎做贪赃爱宝官，
你得小龙四件宝，
为何不为小龙讲人情？
不为小龙人情讲，
反为丞相扇扇风。

扮演者唱起来振振有词，唱一句，往前进逼一步，端鼓也敲出了强音。唐王的扮演者也随着阎王的进逼而理屈词穷地向后退却。以下的表演是由魏征的表演者改扮的小龙王从表演区外的座位上站起，用前手翻进入表演区。先以说书人身份表唱自己是小龙王，为什么要到阎罗殿来以及自己并不冤屈的冤屈。一见到唐王，立即从说书人跳进人物小龙王，唱道：

仇人见仇人，两眼如云，

上前一把来拉住。

唱毕，腾身而起，扑向唐王。与此同时，唐王后仰接后手翻，小龙王从唐王上方越过，“吊毛”接前手翻。而后双方倒地，相互往相反的方向侧滚。站起后，唐王跑，小龙王又腾身而起，扑了过来。这时阎君不再板着面孔了。他抢上一步，插在唐王与小龙王之间，意在保护唐王。唱道：

阎罗殿前滚成坑，

吓坏十殿众阎罗，

叫声小龙快撤手，

他还有四十五年没满功。

阎君扮演者的表演是以自己挡在唐王的身前，冲着小龙王直摇手。小龙王则是绕开阎君的阻拦，力图抓到唐王。其表演形式就如同少儿游戏老鹰抓小鸡一样。在端鼓的伴奏鼓点中，反复三次始罢。等小龙王的气撒够，阎君便把他哄了回去，如下：

你且先回后宅去，

我将他，打至七十五司看分明。

于是，阎君、小龙王都离开表演区休息，两名小鬼从座位上站起，翻个“八叉”进入表演区。他俩的身份在鬼差与鬼卒间不断变换。一会儿是押解或陪同唐王的鬼差，一会儿是各司执法的鬼卒。扮各司执法的鬼卒时，采用各种动作虚拟的技法，表演实施各种酷刑的动作。如把活人夹在木板中锯，一鬼卒右腿跪，左腿屈，另一鬼卒两腿前后分开，两双手同方向来回拉动。受刑的人是虚拟的，其惨痛之状由唐王的唱和做表现。前前后后看了七十五司，酷刑还有上刀山、下油锅、蛇池、炮烙、石臼舂人、开胸剖腹等，这些表演，基本取材于城隍庙正殿两侧十座阎罗殿中的地狱酷刑雕塑。受刑的都是生前作恶的人。演到第四天唐王还阳了，最先知道还阳的，还是他自己。如下：

二祖唐王还阳到，

阎王殿前走一遭，

阳世三界我为大，

不料想，阴曹地府官司打输了。

还阳后的唐王，还回想着地狱的见闻，因而这时的唱，唱得满是朦胧的回忆，端鼓的伴奏鼓点也随之敲出了恍恍惚惚的气氛。唐王的回想再次强调了鬼神崇拜，点明了主题。

铡美案　传统相声段子。情节主要来源于同名京剧折子戏，大意是陈世美赴京赶考中了状元，招为驸马，其结发妻子秦香莲因家乡连年灾荒，公婆又相继去世，只得带着两个孩子进京寻夫。陈世美不认前妻，反而唆使他人杀妻灭子。于是，秦香莲告状。包拯不惧皇家权威，铡了陈世美。表演者高笑林（逗哏）、吴棣（捧哏）。

在“垫话”部分，高笑林用豫剧腔调唱了以下一段唱词：

劝壮士你莫要把话错讲，

你听俺秦香莲细说端详：

都只为贾宝玉侵犯疆场，

两军阵前遇见了李双双。

她言说程咬金把心肠变，

闹离婚他要娶丫鬟秋香，

多亏了他的表哥诸葛亮，

下陈州请来了武大郎，

约定了穆柯寨前来比武，

孙悟空要大战秦始皇。

上面的唱词因内容荒诞不经，引发观众的阵阵掌声和笑声，但这不是表演者高笑林的真正目的，他要通过这一段牛头不对马嘴的唱词，为下面的“瓢把儿”作铺垫。接下来为其“捧哏”的乙说：你瞧！什么乱七八糟。哪一朝跟哪一代呀！

“逗哏”紧接着故作惊诧地说：啊！不是一个朝代的。然后话锋一转说，现在一些年轻人不爱戏曲，他们不懂历史，我们家孩子都上高中啦，有一次我问他，我们中国历史上有一个很了不起的人物，这个人中外驰名，对人类作过很大贡献，他是个医学家，他的名字叫李时珍，你知道不知道？说完表演者又跳入孩子身份，说：“嘿嘿（笑），李时珍？李时珍谁不知道？不就是李谷一她姐姐吗？”这里，表演者用“现挂”手法，把当时蜚声全国的歌星李谷一“拉”入相声中，又用了传统相声中“三翻四抖”的技巧，使“包袱”儿抖得既脆且响。观众笑声过后不知不觉地又被表演者巧妙地跳回爸爸角色，说：“你问他李时珍他不知道，可你问他历史上这个人物他相当了解。”捧方忙问：“谁呢？”逗哏：“老包！”捧方：“呵！包公！”逗哏：“因为老包的故事家喻户晓，特别在河南，老包的故事更是妇孺皆知。”接下来，表演者着重指出：老包到现在还是我们学习的榜样，点出了这段传统相声的主旨。表演者接着概括地赞颂了包拯一生清正廉洁，铁面无私的高尚品格。然后进入正题，以叙述口吻，用“说”的方式交代包公一生断过许多案子，其中，一件有名的案子包公感到最头疼、最棘手的，就是铡美案，因为陈世美有后台，“后台不是别人，是皇上”。挑明了包公断案的艰巨性和复杂性，包拯并不惧怕这些，在一声“驸马！”的京剧韵白道出之后，以包拯的口气接唱〔西皮快板〕：

驸马爷近前看端详，

上写着秦香莲三十二岁，

状告当朝驸马郎，

欺君王，藐皇上，悔婚男儿招东床，

将状纸押至在爷的大堂上！

最后一句京剧〔散板〕“咬定了牙关你为哪桩”表演者忽然改用豫剧行腔，并抖了一个“包袱”：“这是豫剧包公。”令观众忍俊不禁。这一段唱，表演者是全力以赴，十分卖力，不但字正腔圆，而且板槽严实，即使是京剧行家，也难挑出多少“刺”儿来。这一段唱表演者还配合刚劲有力的身段，使铁面无私的包公形象更为丰满可敬。下边的表演，表演者除一人扮包公外，又用“跳出”、“跳入”的方法，一会儿模仿陈世美口气，一会儿又演秦香莲，一会儿演皇姑，一会儿又扮老太后，一会儿又扮衙役喊堂号，无论语气、形体动作或者眼神等方面，观众都能分清表演者彼时彼刻演的是哪个角色。比如装扮包公时，表情严肃，两只眼珠滴溜溜转、让人不寒而栗，他做的抖袖、转身、理髯、整鬓等动作，活脱出京剧舞台上的铁面无私的包拯形象。当陈世美藐视包拯，认为包拯管不着他这位当朝驸马爷时，表演者脸上俨然又是一副不可一世的国戚模样，他的嘴一撇，潜台词是“你小小的包黑子敢拿我东床驸马怎样？”接着，表演者摇身一变又成了凛然不可侵犯的包公，只听他“嘣、登、仓”的锣鼓经念完，来个拖长的“嗯！”全用鼻音，和京剧铜锤花脸念法并无两样，再接着一声“呸！”喷口有力，观众脑海里立刻闪现出包公把陈世美镇住的画面，表演者生动而形象的表演，使观众笑得前俯后仰。当表演者模仿京剧花脸用韵白拉长语调念出“开铡”二字时，那带有炸音的威严，把该段相声推向高潮。在《铡美案》这段相声中，表演者还塑造了忠厚善良、遭受凌辱的村妇秦香莲及陈世美后妻皇姑两个性格迥异的人物形象。秦香莲千里寻夫来到京城，实指望丈夫能幡然悔悟，与自己破镜重圆，所以在语调上是苦苦哀求，想以真情感化陈世美。“常言说一日夫妻百日恩”就表达了这层意思。而下一句表演者抖了一个“包袱”：“百日夫妻比裤腿深。”“捧哏”的连忙纠正道：“不对，百日夫妻比海深。”表演者解释道：“这海再深也有底，可裤腿儿没底呀！”又是一个响“包袱”。本来在这儿表演者用的是“百日夫妻比套裤深”，而套裤是北方人秋、冬季穿的，且在中华人民共和国成立后就很少有人穿了，很多人都没见过，如果今天还按老词说，观众听不懂，“包袱”也不会响，经他改成“裤腿”就人人都能明白了，高笑林救活了这个已死的“包袱”。在模仿秦香莲的语调、动作、表情时，表演者的表演充满真实感，这种真情实感，高笑林说他是完全发自心灵深处的，心里充满着对被侮辱、被损害的秦香莲的由衷同情及对寡廉鲜耻的陈世美的愤懑。

算　命　传统相声段子。本段属相声表演形式中的“子母哏”，即由“逗”、“捧”双方在争辩中逐步揭露算命先生骗人的伎俩。表演者高笑林逗方和潘庆武捧方和他俩在表演中剔除了侮辱盲人和戏弄捧方等不健康内容，从而把行骗的行为揭露得更为深刻。开场时，逗方头戴瓜皮小帽，左手虚拟打小锣，口中念“当、当”的小锣声，两眼上翻，露出白眼，右手拿一根竹竿或小棍，模仿瞎子探路状走上舞台，高笑林一出场就得到观众的“碰头”好。捧哏的一句“你是干吗的？”行话叫“搭桥儿”，也叫“转关子”，有了这句，“逗哏”的甲就可以回答：“算命的。”开门见山，直接入题。接下来是如下一段对话：

乙：给我算一下。

甲：你也有命吗？

乙：有命不怕家乡远。

甲：到哪儿算命去？

乙：到我家。

甲：你也有家？

乙：谁没家？

甲：有枷还不扛出来？

乙：我扛枷呀？我是犯人呵！

甲：那就带路吧！

上面乙说的“给我算一下”为下面的“正活”儿作了铺垫。“你也有家”及“有枷还不扛出来”是“外花”式的“包袱”，增加了一些笑料，调节了演出气氛。

在乙的引导及不断提示瞎子“上台阶”，“跨门坎”，“转弯”过后，表演者甲和求算命的顾客乙对话时，高笑林抖出了如下的“包袱”：

甲：先生，您这人心眼儿挺好呵，不是您领着我，我怎么也到不了您的家，您好心必有好报，您待我这恩情，今生今世我是报不了啦，下辈子我报答您吧。

乙：怎么报？

甲：下辈子您眼瞎了，我领您走路哇。

至此，调侃初步结束，转入“正活”。

甲：您多大啦？

乙：五十八岁。

甲：您算五十七吧。

乙：干吗五十七呀，算五十八。

甲：您算五十九吧。

乙：五十八。

甲：哎，五十八的词我还没学会。

这里，把算命先生专靠背熟套词给人“算”命的把戏揭得体无完肤。在乙坚决要求算五十八岁的命以后，表演者甲只得说：“那就试试吧！”潜台词是：“反正是试试，说对说错没关系。”于是引出下面一大堆笑料，说五十八岁是“属螃蟹”的，生肖属相中根本无此一属，乙当然不高兴，甲挂了一个现限：“属螃蟹好啊，主贵！”乙问：“主贵？”甲：“八十块一斤还不主贵？”表演者间接地抨击了由于大吃大喝风滋长蔓延，把螃蟹价格抬得工薪阶层不敢问津的现实，作了有力的鞭挞。当甲问乙是哪一天生的时候，乙要甲算出来。

甲：要我算？好，保证三句话就算对了。

乙：三句？

甲：对，不信咱试试。上旬？

乙：不对。

甲：中旬？

乙：不对。

甲：（信心十足地）下旬！

乙：对！我是二月廿八日生。

甲：几旬？

乙：三旬。

甲：这不结啦。

甲所扮的瞎子用了算命打卦中常用的推理手法，一般人都会被蒙蔽过去的，"灵"就"灵"在这推理似乎合乎逻辑，表演者透过这一招深刻地揭露了算命者骗人的鬼把戏。接着甲又进一步揭露瞎子靠摸人的手和衣服来断"命"的伎俩。如果一摸是"细皮嫩肉，手上套金戒指，身上穿的是毛料衣服"就说："看来您少运不错，中运也佳"的结论，这准没错。既然这位也来算命，一定有麻烦事，于是就说："看来先生近日心情不佳，有小人作梗啦。"当然又说到这位心坎里去了；如果算命瞎子摸到一双起老茧的手，摸到头发老长，胡子拉茬的，衣服一摸又是补钉打补钉，就面带同情地说："看来先生少运不佳，中运受苦，您的近况不好呀，不要紧，十年以后有贵人相助，会转运的。"给这位穷人口头上一线希望。高笑林在平时就注意观察瞎子算命蒙人的情况，所以说起来口若悬河，滔滔不绝，他强调相声艺术也是来自生活，虽有夸张，但要真实。在揭露了瞎子算命靠狡诈多变、顺藤摸瓜以及套顾客的话以探听虚实，或者理屈词穷耍无赖等一系列骗人术后，高笑林又和西安市的相声老艺人张玉堂共同琢磨了相声《算命》的结尾：

乙：哎呀，我的命可给你算对了。

甲：那还有假？！

乙：这么着，您要能算出我手里这张票子是多少钱一张，我真服了您。

甲：这有何难，您拿来我一摸准算出来。

乙：拿给您？那您一摸票子大小就猜出来了。不行，我拿着，您算！

甲：（眼睛突然睁开）十块一张，不是？

乙：你怎么睁开眼啦？

甲：见钱眼开嘛！

这底儿妙就妙在不单揭出算命者中有人冒充瞎子，而且突出了算命骗钱的主题。

整社七日　　门歌短篇曲目。肥东县山王门歌创作组集体创作。故事大意是：在新建的高级农业合作社里，出现了干部腐败现象，因而党和政府及时开展了整社运动。前三天，队长以种种形式压制运动的展开，社员群众也不敢说真话。第四天，县委书记替社员撑腰，

社员终于消除顾虑，揭发了腐败现象种种。于是成立了检查组清除腐败分子，队长也深刻地认识了自己。全篇以天分段，计七个段落四十六句唱词，由殷光兰、管华英演唱。

演唱者以各种形式和各种演唱技巧，重点刻画了转变人物队长。当整社工作贯彻下来之后，群众奔走相告，而队长发愁了。演唱者管华英立即跳进人物队长，苦丧着脸，耷拉着脑袋，一双愁眼斜视着地面。同时节奏放慢，声音化装成男性，低沉地唱：

我的缺点真不少，
一般群众都知道。
从前怕我不敢讲，
这次整社要糟糕。
民主运动劲头大，
再来硬的可不照。

收尾的呤台“哎咳哟，哎呀哎咳哟，哎咳哟”唱得更是有气无力，伴奏的锣鼓，敲的也是重重忧虑。而殷光兰唱“群众听到各各喜”时，采用的上挥鼓槌、神彩飞扬、音色亮丽、唱得激昂等手段所表达的兴高采烈，形成鲜明的对比，更显得队长心理阴暗。队长为什么如此？这是一个悬念，第二段也没去解。只是由殷光兰客观介绍第二天队长想出的鬼主意，即一反常态，感情投资。于是殷光兰、管华英都先后跳进人物队长，用轮唱的形式并增加了舞台调度，左右“8”字穿花，前后换位，视角视象中分别出现张大爷、李大伯、黄大哥、郑二嫂、小宝宝等，既照顾到三面观众，也把这一段演唱得热热闹闹。如下：

张大爷，您老身体真硬朗，
李大伯，您的精神实在好。
黄大哥，你家的小猪长了膘，
郑二嫂，啥时做了新棉袄？
看见孩子叫宝宝，
又是哄来又是抱。

前面已经有了铺垫，社员群众是怕队长的。如今又进行感情投资，这无非是怕整到自己头上。那么，他有什么问题呢？又是一个悬念。第三段还是不把悬念解开，而是描绘他硬的一手。第三天，队长以为做好了工作，便召开社员大会，在会上作动员报告。演唱者掌握他虚弱的一面，虽是恫吓，也是强打精神。以下八句，前四句殷光兰唱，后四句管华英唱。前四句一本正经，人模人样；后四句横眉竖目，剑拔弩张。

要总结大社优越性，
法令条例一大套。
不懂政策别乱讲，
乱提意见可不照。

对我不满的当面谈，

没有意见就算了。

队长说话眼圆睁，

好像老虎要吞羊羔。

以上都是强打精神唱的。为了加深观众“强打”的印象，所以句末的吆台，让队长泄了气，唱得似乎是背着人喘息，又像是一声长叹。上述第二、七、八句都是客观表述而不是人物的语言，两名演唱者也都在演唱中快速跳出跳进，声音的化装、站位角度的变换，连唱带评一气呵成。接下来的是队长怀柔和高压两种手段的效果：“社员看样不对劲，肚里意见不敢掏”，两名演唱者齐唱这两句的时候，声音低沉，相顾茫然。第四段唱第四天，县委书记掌握会场，替社员群众撑腰，于是群情振奋。殷光兰跳进人物唱道：

三大员，不下田，

一个倒比一个闲。

社员晒得直淌汗，

他们在树下把扇扇。

唱到最后一句，左手抬起，以手背擦去额头汗水，右手以鼓槌当扇怡然自得地扇着。接着鼓槌上扬，在头顶上绕一圈，再抬左手，掌心向上，猛一拍，怒气冲冲地唱：“官腔帽子一大堆，哪个还敢提意见。”管华英随之跨上一步，先蹲后立，把锣槌放到唇边，表示蹲在树下嘴角叼着烟，再跳进人物李二妈，唱：

那天我做九分工，

记工员扣去一分半。

说是留做机动用，

记你名下为哪般？

你不调查不研究，

反骂我老娘太混蛋。

气得我浑身直发抖，

整整两天没吃饭。

唱的时候，以手击胸，再颤抖着伸出两指，表示愤怒。至此悬念解开了，队长之所以用种种手段压制社员，是因为他不劳而获，还贪污工分。问题虽不算太严重，但有着普遍的现实意义。应该说，这里到高潮了。但演唱者并不把这里当高潮处理，而把高潮处理在第六段，通过忆苦思甜、查找根源，队长认识了错误，重新回到社员中间。从而较完整地刻画了一个转变人物形象。这一段的重点在以下两节：

想起解放前暗无天，

挨打受骂忍饥寒。

共产党领导出苦海，

分田分地把身翻。

表达凄苦之情，是门歌演唱的特长。殷光兰进入人物，视象中先后出现解放前逃荒要饭、忍饥挨饿和解放后当上了队长，不劳动，克扣社员工分、贪污、喜听奉承话等画面，再运用一声高、一声低的哭唱技法，把这段忆苦思甜唱得催人泪下。为什么变成了这样，首先是自己"当上队长就自满"。另一个原因则是管华英所唱的几句：

记工员，奉承我，

把我捧上半云天，

明知账目有问题，

假装糊涂不查看。

这几句同样有着普遍现实意义。演唱者把这几句做重点处理，也是独具匠心的。在唱第二句时，双臂抬起，手心相对，屈指成弧状上伸，呼天唤地、痛恨自己。第四句末的吆台也唱出了一声长叹。第七段是高潮的结果，唱出了欢快，唱出了希望。

只要整社常进行，

保证大社能办好。

五台会兄(片断)　　坠子传统演员吕明琴拿手唱段。故事写杨六郎于五台山和其兄杨五郎相会的一段细节。吕明琴一人二角，跳进跳出，她采用生、净两种不同角色唱法，同时表演杨六郎、杨五郎两个人的对白、对唱，塑造出两个鲜明的人物形象。演唱者先跳入杨六郎角色说：

五哥，何不随弟一同归家，见过母亲再来五台，也不为迟。

演唱者随即跳入杨五郎角色，以净腔答道：

贤弟，哪里话来，自古出家无家，愚兄如何见得苦命娘亲？你且去吧。

又以生腔唱出：

辞别五哥下山林，

怎不叫人痛在心。

在对白中，演唱者将重音放于"母亲"二字之上，以示六郎欲以亲情打动五郎，而把"迟"字声母咬出后，韵母则用气声喷出。似是饱含泪水饮泣之声，寄托着五郎能随他回家之望，以及忧国忧家的悲壮之情。而五郎的"出家无家"的"出家"二字念作重音，"无家"二字念成弱音，强弱对比，表现五郎出家并非出于信仰，而是逃避现实，他想回家，出于无奈，又不能回家，这一复杂的情绪和心态，在"苦命娘亲"中的"苦命"二字里，得到了充分的宣泄。这两个字不仅咬得满腔共鸣，还在共鸣中饱含着撕心裂肺的哭音。六郎的两句散板，第一句是叙述性的，近似平淡，但却衬托出第二句的无限抒情，以哭代唱，其中"痛"字更唱得催人泪下；不仅表现了手足亲情，也表现了六郎请不回杨家一员猛将而痛惜。五郎见六弟果真走

了，再也控制不住自己的感情，一句叫板："六弟呀六弟"，直叫得人肝肠寸断。吕明琴的处理是：前一个"六弟"，用强阔口膛音，"呀"字留下回响共鸣，后一个"六弟"，用弱音处理，而把"弟"字尾音吐出，还用气声发出弱胸腔共鸣，以表现割不断的血肉亲情。以下是进入五郎角色的六句唱腔：

一见六弟下山林，
好似钢刀刺我心。
流泪眼观流泪眼，
断肠人送走断肠人。
转身且把山门进，
不知何日再相逢。

这六句，总体说是抒发别离情绪的慢唱，但在处理上却讲究快慢或强弱的对比。第一句是叙述性的，唱得较快。第二句是抒情性的，唱得较慢。其中"钢刀"、"刺"字全用强音，唱法却有不同，"钢刀"是名词，无渲染必要，而"刺"是动词，则唱得曲折回旋，显示"刺"的感受和被刺的痛苦。"心"字用弱音唱，使听众深深感到，被刺者和被刺后的痛苦，无力呻吟的失神精神状态。男儿有泪不轻弹，所以第三句也是作交待性处理。第四句却唱得既慢且弱，对比前三句中较强的处理，这一句突然弱下来，既在唱腔处理上有鲜明的对比，更突出地表现了两个"断肠人"的英雄之情胜过儿女情长，充分表现了两个"断肠人"的忧国忧民意识。第六句的"再相逢"，是全段唱腔的突出重点。唱"再"时，字头字腹字尾咬得清清楚楚，字尾吐出后，还留下共鸣。"逢"字用弱音，字尾也留下鼻腔和头部较弱的共鸣，给听众留下余音袅袅，绕梁三匝的深刻印象。从而表现出杨五郎虽遁入山门，也是迫不得已的矛盾心态，但却不失当年驰骋沙场的英雄气概，并为其后复出杀敌，留下巧妙的伏笔。

辞　曹　坠子传统短篇曲目。为关羽辞别曹操，保二皇嫂寻找刘备的故事。萧县坠子艺人郭合银演唱。在坠胡前奏和简板敲击后，起唱〔平板〕两句头，刻画关羽从书信中得知刘备去向，欲去寻找的急切心情。接着，用了大段唱词，追述了" 刘、关、张"桃园结义时的誓言和坚决辞别曹操的原因，用〔慢板〕舒展的节奏，辗转曲折的旋律，描绘了关羽此时复杂的心理变化。然后，又回到"自从大哥书信到，我一天三遍去辞曹"上来，郭合银用〔快板〕、〔闪板〕起唱，和有板无眼的〔垛板〕，极力渲染了关羽对曹操不让成行的无比气愤。此段唱腔高扬气壮，表现关羽光明磊落的胸怀，英雄的气概。曹操之女曹玉娇(已许关羽为妻)下楼拦关，唱腔基本上转为跳跃、流畅，使整个段子的音乐有个回旋跌宕，并为灞陵桥挑袍和祭酒等高潮唱段做好音乐上的铺垫。演唱人用平板唱述了曹操带张辽追关羽至灞陵桥，故事进入高潮，演唱者自此起调动了"手、眼、身、法、步"等艺术手段，集中塑造关羽的形象。

待关羽来到灞陵桥上，回头见曹操追赶而至，忽然想起曹玉娇所讲其父诡计，便勒马

横刀，看个究竟。演唱者在这段唱词中，为表现关羽的警惕之心，描述其二目圆睁，双眉直竖，左手简板放在右手，做勒马横刀状，以集中观众的注意力。紧接着曹操为关羽饯行，命张辽向关羽献上红袍，心想关羽必定下马捧接，趁机擒拿；关羽则想到曹玉娇言语应验，便道："我不便下马把你谢，来来来，把袍搭上我的偃月刀。"演唱者先是以竖眉、怒目、咬牙、切齿表现曹操心狠手毒的奸诈形象，再一面模拟张辽慌忙双手将袍捧上，又模拟关羽左手执刀挑袍，右手拉开三环刀，对准张辽之势，喊道："看刀！"再模拟张辽吓得坐倒在地。曹操一计不成，再以饯行酒加害关羽。演唱者用眼神瞟了一下，以表示关羽对曹操的轻蔑；然后，将头杯酒洒向天空，二杯酒浇地，演唱者在二杯酒浇地后，二目下视，两腮肌肉抖动，表示发现正是毒酒；所以说到三杯酒敬刀时，语气声调更为加重，表示愤怒；于是，左手收刀，右手端起酒盏，将酒浇在偃月刀上；接着，演唱者以举首抬目观望的动作，只见"朴楞楞，火光冒了尺半高"。整个段子，在"二爷一见心好恼，骂声奸贼老曹操"，"二爷催马把桥过，赤心耿耿保汉朝"的〔快板〕和贯口演唱中结束。

舞台美术

安徽省曲艺的舞台美术，在中华人民共和国成立之前，因曲艺艺人生活维艰，只有极少数艺人在酒楼茶肆土台上演唱，舞台也极其简陋，女艺人只有一件布质旗袍，男艺人也只有一件竹布长衫，许多艺人无力添置演出服饰，演唱时只得以生活着装为演出服。化妆方面，男艺人没有化妆，女艺人采用淡妆，略施脂粉，无口红，只是上场前用嘴唇抿大红纸，以增唇部红润。绝大多数艺人都是个体流动演出，白天在稻场、车屋、树下、码头、河滩演唱，夜晚或雨天，就借农家仓屋、牛棚等处演出。照明只有松明、老鳖灯或煤油瘪子，甚至利用月光进行演唱。中华人民共和国成立后，曲艺艺人多半参加集体组织，在大集镇和城市的游艺场所，如蚌埠天桥、合肥城南游艺园、芜湖小花园等处进行演唱。此时已有简单的土台和桌椅以及照明设备。二十世纪六十年代以后，有了专业曲艺团(队)，走进了剧场或曲艺厅，舞台美术有了很大的提高和发展，有的团(队)配备了专职舞台美术人员，使曲艺舞台，逐渐美化并有了较完备的设施。

舞台装置

茶棚装置　茶棚内设一土台，上设条桌和坐椅。少数艺人有自备桌围、椅帔；有的艺人把观众赠送的锦旗，张挂于台后墙上，以作装饰。

游艺场的装置　每个游艺场，设有多间书棚。各曲种艺人，各占有一间书棚，棚内有土台或木板搭成的小舞台，台上设桌椅，个别讲究者备有屏风。场内有电灯照明。有名气的"角儿"，自备绣花桌围椅帔。

曲艺厅装置　二十世纪五十年代中后期，各地建有小型曲艺厅。曲艺厅装置比较齐全。舞台上设有面幕、边幕和天幕；台上置有桌椅，有绣花桌围、椅帔，另设折叠椅数把，供伴奏人员使用。讲究的曲艺厅，还设有彩画屏风。

大剧场装置　二十世纪六十年代以后，曲艺进入大剧场演出，多半由舞台美术专业人员进行设计。舞台有大幕、边幕、蝴蝶幕、天幕等；舞台上设有不同形式的桌椅，不同形式的屏风，供不同曲种的演员演出时选用。

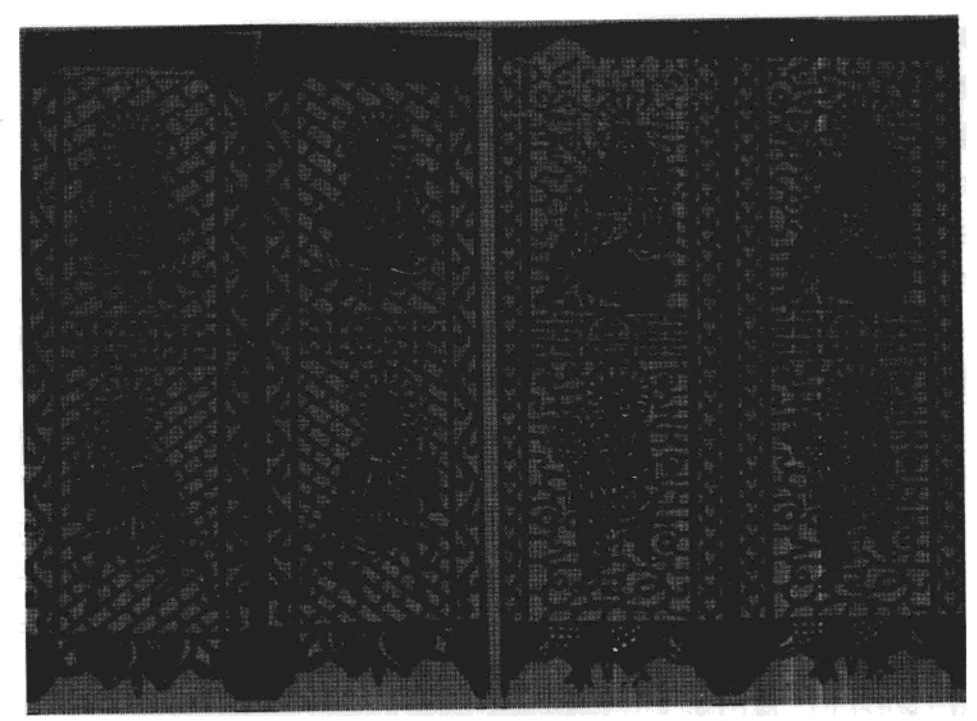
清音的演出装置　请家必先备大方桌数张，一字摆开，桌上铺以红毡，上置红烛、香炉和高级茶点；并预先把玩友们操奏的乐器请来，置于坐位前红毡之上。

端鼓的演出装置　端鼓在演出前，先用两张方桌或用木板搭一小型台，台上置一桌、一椅，上置端鼓；台上空用蓝布或白布遮顶。台后芦席作墙(天幕)，上挂“灯头”。“灯头”包括“花片”和“剪纸”，艺人统称为“神轴”。条桌左右两边各拉一长绳，作八字形，上挂“花牌”。“灯头”上方绘一如来佛像，周围用彩色绒线绣成图案，佛像两边绣对联一副，上联曰“白莲台上弥陀佛”，下联曰“紫竹林中观世音”；横批绣“慈航普度”四字”；佛座下绣“敬神如在”。“花牌”则悬挂台之两侧，一律为长条彩色剪纸，内容除刻有观世音菩萨像和“福、禄、寿、喜”四字外，并刻有惟妙惟肖的八洞神仙形象(见花牌图一至四)。字和八仙四周刻有各种不同花样图案。“花牌”视舞台大小，悬挂可多可少。

端鼓艺人有明确规定：凡“灯头”、“花牌”，必须由端鼓老艺人亲手制成，不准外人代制。



端鼓：花牌(禄)二　　　　花牌(福)一

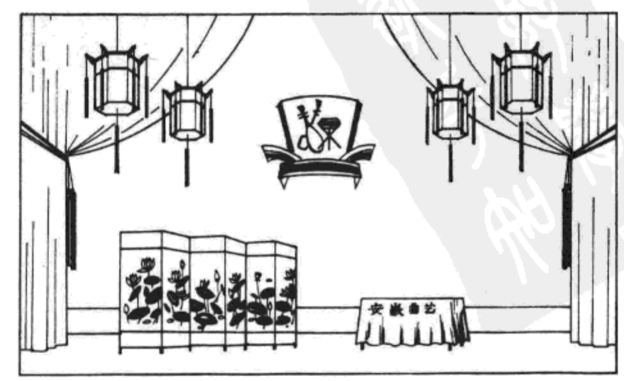


花牌(寿)三　　花牌(喜)四

屏　风　大剧场采用，多为四扇或六扇，用木质制成长方形木框，木框用“转链”相连，可开可合。木框上蒙以白绢，绢上可绘各种彩画，如梅兰竹菊、花鸟鱼虫、春夏秋冬等(见图)。



宫　灯　为烘托舞台欢乐气氛，曲艺舞台表演区上空，常悬挂四盏彩色宫灯，有紫檀架嵌彩绘玻璃，有塑料架嵌白绢彩绘(见图)。

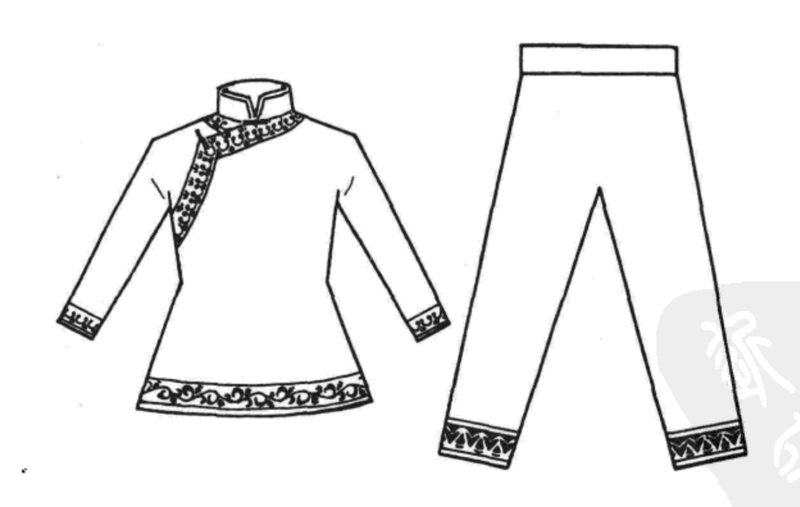


蝴蝶幕　大剧场曲艺演出为缩小表演空间，二十世纪七十年代多采用蝴蝶幕分割舞台，以便于表演。蝴蝶幕的色彩，需与舞台色调调和。质地多用棉绸或丝绒。幕有单幕与双幕之分。单蝴蝶幕，一般悬于舞台右侧，用丝带束成半拱门状；双蝴蝶幕悬于舞台两侧，各以丝带束成拱门状。单幕之左侧，必须配以屏风作对称。

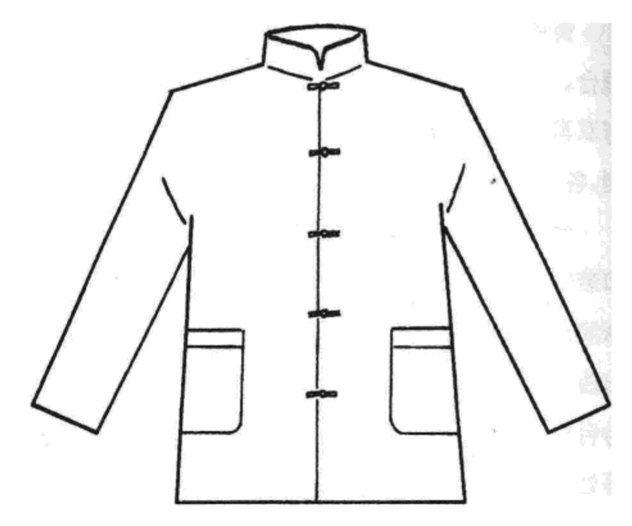
台　标　二十世纪七十年代后期，曲艺进入大剧场，舞台装置多采用具有象征意义和装饰性的各种组合图案，材料多以三合板或塑料泡沫刻绘而成。如安徽省第一届曲艺观摩演出大会，即以大鼓、鼓架和檀板为内容，组合成台标图案，悬于天幕前舞台上空，显示出曲艺会演的特色。又如省文化局业余演唱的《河网赞》。即以一条鲜活的金色大鲤鱼作为台标，悬于天幕之前，用景灯于天幕上打出一片蓝天和一派波光粼粼的河网；靠近天幕处，绘制装饰性红莲、翠叶，鲜艳夺目，显出河网化后的水乡，一派恬静辽阔欣欣向荣的气派。

服饰与装扮

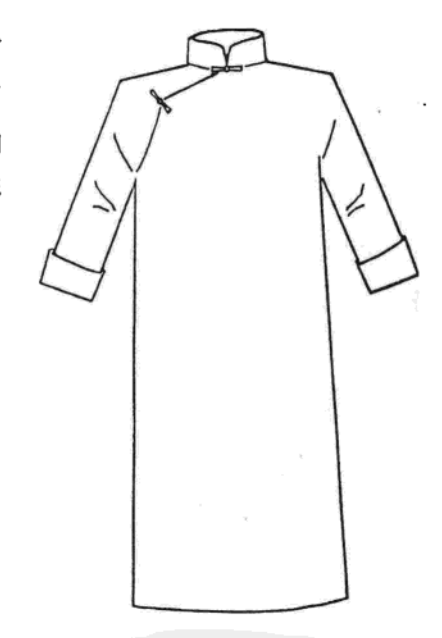
女中式大襟短衫裤　中华人民共和国成立后，一般坠子、安徽琴书等年轻女艺人多着此装。上身为红、黄或绿色斜大襟布扣短褂，袖口、大襟、托肩、衣摆、衣领，均镶以对比色的彩色丝带或光片，以作绲边；裤为中式长裤，颜色与上衣同或用对比色，裤脚亦有绲边(见图)。



男式中装　上装为中式对襟布排扣，一般多为白色；下着同色中式长裤。此种服装较洒脱，便于表演，如多口坠子、凤阳花鼓等多着此装（见图）。



长　衫　有布质、绸质，多为相声、评书艺人专用服装，也有部分安徽大鼓艺人着此装表演。讲究的艺人，外着灰或蓝色长衫，内衬净白竹布对襟短衫，袖筒较长，演出时，白色短衫绾起约三厘米多长于长衫之外，更显精神（见图）。



草绿色军装　“文化大革命”期间，着装不分男女，一律为草绿色军装、军帽、腰横皮带、肩挎褪色的小黄军包。

女式西装　“文化大革命”后期，曲艺女演员多着此装，下配毛料西服裤，色彩多为蓝、灰两种；有的配戴八角帽，腰束皮带，与“文化大革命”期间的着装略有变化。

男式西装　二十世纪八十年代，各曲种演出活动纷纷恢复。演出服装也有很大变化，除恢复了原有的专业着装如长衫、旗袍等外，西服也成为当时多数男演员的时尚着装；乐队也一律着蓝或灰色西装。

淡　妆　略施脂粉，区别于本色。中华人民共和国成立前后为一般坠子、安徽琴书、锣鼓书、凤阳花鼓等曲种女艺人所采用。

浓　妆　又称油彩妆。曲艺演员进入城市之后，为适应听众审美要求，必须进行化妆。初以淡妆为基础，把色彩加深加浓，如用“眉笔”画眉，用口红涂唇，用胭脂涂双颊、眼窝等。其后，因舞台强光照射，复受戏曲演员油彩妆的启发和影响，遂普遍采用油彩妆。油彩分肉色、粉色、白色、黑、赭、棕、胭脂、大红、玫瑰红、桃红、土黄、明黄和底色等，均以锡管装之。青年女子多用肉色打底，中老年人，各以赭色打底，深赭色画眼窝及鼻纹线，以大红或玫瑰红涂两颊和嘴唇，以黑油彩涂眉、画眼周线，然后以粉定妆。

单发辫　中华人民共和国成立前后，年轻女艺人多采用单发辫发型，即将长发拢于脑后，编成三股或五股花长辫，下留约十厘米辫梢，发辫上及至辫梢处，用红绒线头绳扎三厘米左右红结，或饰蝴蝶结；单发辫前额多留有一排短发，剪齐垂于额前（学名刘海儿）。

双发辫　中华人民共和国成立后，青年女艺人多留此发型。双发辫即把长发从顶中分为两股，左右各梳理成一股发辫，多数前额留有刘海，辫梢饰以蝴蝶结或其它装饰物。

盘发辫　以双发辫为基础，于头顶两侧盘成双髻，髻周饰以花环。此发型多为年轻少女所采用。额前多留有刘海。

剪　发　“文化大革命”期间，女演员多留此发型。长发至耳垂处剪齐，戴上草绿色军帽。

烫　发　二十世纪八十年代后，一般中年以上女艺人，多留此发型；青年女艺人爱做成各种不同形式的花纹样式。

仿男式发型　又称“青年式”，二十世纪八十年代后颇为流行，多为青年女艺人采用。此种发型，有的用原发原形，有的烫成小卷发。

耳　环　作为头饰用。质地有金、银、镀金、烧料、仿宝石、仿水钻、珍珠、玛瑙等。形式有长型、短型和特大耳环。

胸　针　作旗袍领口或小翻领西服胸前的饰物。质地有镀金、点翠、珍珠等组成各式各样的胸花，也有用水钻缀成各种图案的胸花。

道　具

醒　木　又名“惊堂木”、“止白”，多为评书、相声、大鼓艺人所使用。醒木，多以紫檀、红木、橡木或黄杨木制成；其形为一长方形木块，长约六厘米，宽三厘米，高为四厘米。

折　扇　折扇多为评书、相声所使用的道具，竹骨、白纸扇面，扇面上可题诗、绘画，有的配以琥珀或羊脂玉扇坠和彩色丝穗。

手　帕　多为评书、相声等艺人所使用。手帕作道具，可做各种虚拟动作，可作各种表情。手帕分男用女用，男用约四十厘米见方，有白、黄、红三色；女用约二十六厘米见方，

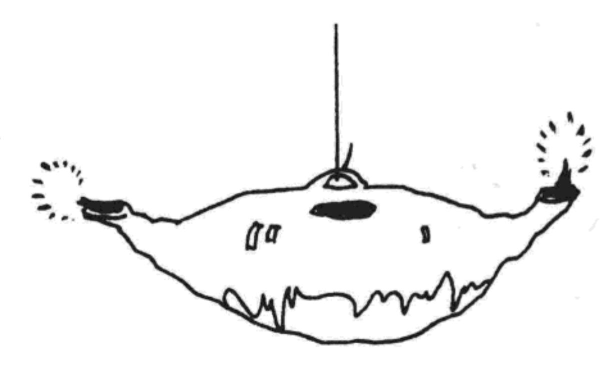
多为绣花锁边，上绣花草或图案。有的用红绿丝绒作料子，帕上缀以电光片组成图案，周边镶以金黄短穗。坠子或安徽琴书女艺人常以此手帕为道具表演。

照　　明

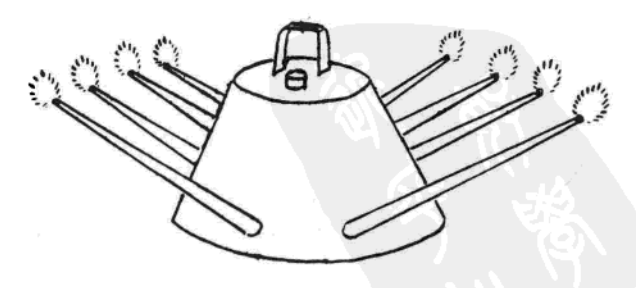
安徽省民间曲艺艺人，在中华人民共和国成立之前，多是零散游动卖艺。夜间演唱照明，一般用松明、老鳖灯、煤油灯、马灯等。后在茶园或有小舞台的场地演出，则以汽灯挂于台口，用以照明。二十世纪五十年代之后，一些较好的曲艺厅则采用电灯照明；至六十年代，普遍采用电灯照明，并逐渐向专业化灯具方面发展。最初用马口铁自制的槽子灯（即土反光灯），其后，普遍采用聚光灯。在采用聚光灯后布光手段也有了发展，如采用了面光、脚光（脚灯）、顶光、侧光等。个别大型演出，还曾采用脚灯灯箱作光源，利用幻灯投影，在天幕上打出各种景物，用以烘托舞台气氛。

松　明　用油松劈成小片，装入小铁丝篓中，点燃后即可照明。

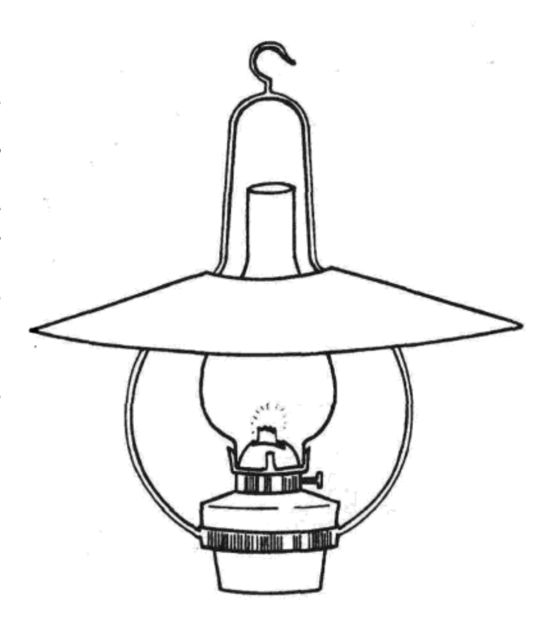
老鳖灯　粗陶制品，形同老鳖，故名老鳖灯。老鳖灯两头有小圆口，中空而长，灯体可装植物油，小圆口放入灯芯，两头均可点燃（见图）。



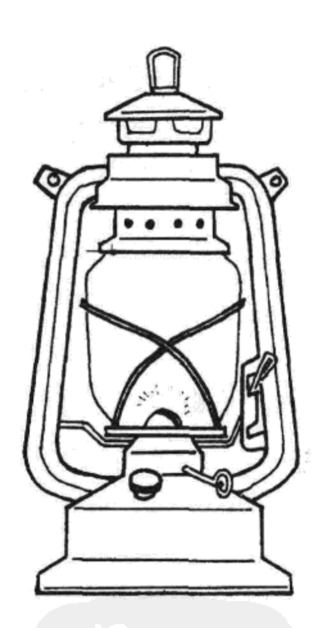
九头鸟　马口铁焊成上细下粗圆形油壶，顶上留装油孔及吊环，壶的靠低部焊九只长形空心油嘴，装入灯芯，壶中灌满煤油，即可点燃照明（见图）。



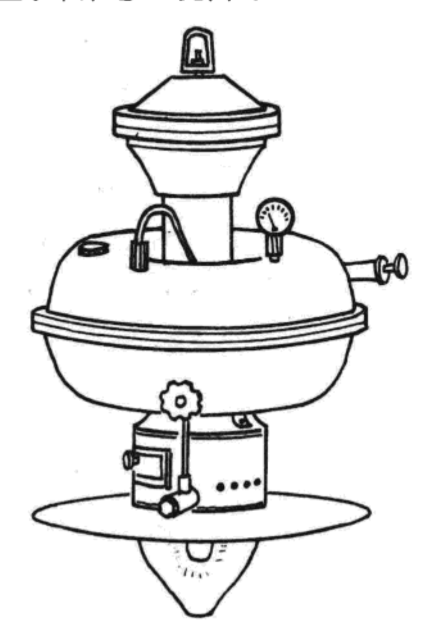
吊　灯　玻璃制成可装煤油的底座，底座上有螺丝圆孔，可将黄铜制成的灯头（俗称狮子头）旋入底座螺丝口中。灯头中央有一扁平灯芯孔，可装灯芯。灯头一侧有把手，通过小齿轮捻动，灯芯可上可下，灯光亦可大可小，灯芯上罩以"狮子口"。灯头四方，各有略有弹性的灯脚，玻璃灯罩即可卡入"灯脚"之中，点燃灯芯，即可发出无烟的白色亮光。再把此灯座嵌入上有灯伞的铁托圈中，即可吊于台口作照明之用（见图）。

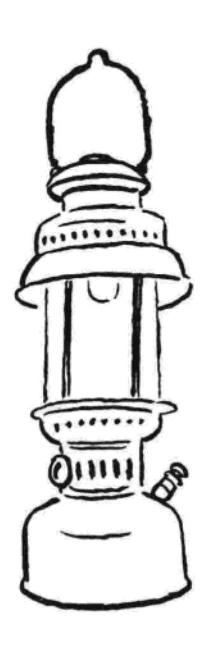


马　灯　又名风灯，通体以马口铁制成。有底座用以盛煤油，座上有灯头（俗称狮子头）可旋入底座螺丝口中。灯头上有灯芯孔，可装灯芯。一侧有把手，通过小齿轮捻动，灯芯可上可下，灯光亦可大可小，灯芯上罩以"狮子口"，用以聚光。上下各有灯罩卡，玻璃灯罩可卡入其间。顶端有通气孔，下有入气孔只可出气，风不能吹入，故狂风也不能吹灭。艺人于野外刮风天气，多用此灯。



汽油灯　中华人民共和国成立后，曲艺队下乡演唱，或于书棚内演唱，多用此灯，只需打足汽即可照明。其特点是不怕风，光线强，一盏汽油灯能抵上十数盏吊灯。汽油灯有两种：一种是悬挂式（见左图），另一种是手提式（见右图），形同提马灯，可提可挂亦可置于案上，非常方便。一般剧场演出用悬挂式，汽油灯悬于台口即可照明；书棚演唱，多用手提式置于书桌之上（见图）。







机　　构

班社　演出团体

界首道情班　　民间职业道情班。约建于清光绪三十一年(1905)，班址界首县城商会，有关事务由商会代管。成员以道情女艺人为主，主要女艺人先后有娜(乳名)、谷喜花(艺名小钢炮)、傅贵喜(艺名机关枪)、阎彤(艺名北马)等。演出曲目有《李玉莲招亲》、《金鞭记》、《于二姐拜寿》、《打连科》、《马囫囵招亲》、《马前泼水》等。当地歌谣："机关枪、小钢炮、老毛子、呜呜叫"，"不怕朱大鼻子王大眼，就怕遇到道情班"。朱大鼻子王大眼都是梆剧演员。中华人民共和国成立前夕，停止活动。

西镇文艺宣传队　　红军文艺演出团体。建于民国十八年(1929)十一月。队址今霍山县漫水河小学。当时，中国共产党在皖西成功地发动了西镇爆动，建立了工农民主政权西镇革命委员会，同时组织了镇革委会俱乐部。西镇文艺宣传队隶属于俱乐部，是皖西苏区第一个演出机构。全队九女三男共十二人，队长萧国清(女)，队员有何国跃、何丽清、赵子芬、汤约恒、吴映红、杨士安、王兴序、王兴佑、赵某(童子团团长)等。宣传队的节目以歌曲、曲艺、小话剧为主。王兴序负责教唱。一有群众集会即登台演出。基本上是自编自演。如为了庆祝西镇暴动胜利，宣传队编演了小调胡琴书《庆祝西镇暴动》。其中唱段有："河南老红军，来到我西镇。钢枪打先锋，后跟赤卫军。打土豪、杀劣绅，并将团总消灭尽。先打闻家店，后打楼房湾，回头又打七处保安团。"宣传队还担负其他形式的宣传工作，如张贴标语、讲演革命道理，乃至组织妇女编织草鞋、慰劳红军将士、护理伤病员等。民国二十年下半年，红军西撤，宣传队也随之停止活动。

金家寨剧团　　红军文艺演出团体。建于民国十八年(1929)冬。初属少共六安六区，后隶中共皖西北道委。全团三十多人，团长王旭初。六安中心县委常委兼宣传、组织部部长桂伯炎，十分重视剧团工作，他创作的红色小调多数由金家寨剧团首演。如《小放牛》、《穷人调》、《妇女革命歌》、《十二月歌》、《"反动"与"白色"吵嘴歌》等。民国十九年 4 月，六安六区成立苏维埃政府。在成立大会上，剧团演出了反映当时武装斗争的剧目《独山暴动》、《夺取政权》等。民国二十年 11 月 7 日，皖西北道委在麻埠召开纪念苏联十月革命十

四周年大会，同时成立皖西北反帝大同盟筹备会。会上，剧团除了演出独幕话剧外，还演出了《送郎出征》、《几大派别》、《歌唱苏维埃》、《土豪自叹》、《十劝夫》等红色曲艺小调。民国二十年秋，原属赤城县委领导的红日剧团与之合并，更名为皖西北新剧团，直属皖西北道委，人数也增至七十余名。民国二十一年秋剧团随红军西征，少数成员留在大别山区，继续进行长达十五年的敌后斗争。

杜夕山白曲班　民间职业演出团体。班址来安县文山乡。民国十九年(1930)，由杜夕山领班后始用今名。杜班前身班社，今已无考。成员有高志平，伴奏戴长富、杜少松、范家立，全班五人，后期人员有所增加。自民国十九年至 1980 年，杜夕山从事白曲说唱达五十年。活动范围在来安、天长和江苏的六合一带。收费标准有三句顺口溜："头等三担稻，二等管饭饱，三等不计较。"内部分成规定较严，原则是救急不救贫，不亏族外人(班内同宗同族人员较多)，有事大家抬，账目来往清。因此，班社账目比较清楚，很多票友也乐意客串。该班曲目较多，写在折子上就有百余出。杜夕山最拿手的是《武松杀嫂》，几乎每场必唱。所以当地流传"无杜不成曲，无武不成书"的顺口溜。

红日剧团　红军文艺演出团体，隶属于红军文化机构赤城(即商城)红日社。成立于民国十九年(1930)春。团长王霁初。成员有吴赤慎、岳赤荣、张赤原、廖赤见、桂赤建、曾赤萍等二十余人。他们年龄一般在十五至十八岁之间，名姓中的"赤"字，是进团后团长动员他们改的。既表示参加了红军，也显示是剧团同辈的学员。红日剧团训练严格，演出水平不断提高，除歌舞戏剧外，曲艺节目比重也很大。如新编小调《打商城》、《穷人调》、《"反动"与"白色"吵嘴歌》、《送郎当红军》、《兵变歌》、《杜鹃》、《十二月宣传歌》等。他们背着道具、行李，在鄂豫皖苏区巡回。每逢红军打了胜仗，区、乡成立苏维埃政府，红军出征，白军投诚等喜庆活动，剧团都要赶去演出。他们每到一地还要面向红军战士和农民群众教唱革命歌曲。《八月桂花遍地开》歌曲，最早就是通过他们传开的。

民国二十年秋，皖西北道委领导同志看过他们的演出后，和赤城县委协商，将剧团调归道委，与金家寨剧团合并，更名皖西北新剧团。民国二十一年初，赤城县委考虑剧团的宣传作用，又重新组建了一个剧团，仍名红日。并从原红日剧团调回两名演员作为骨干，任命吴月芳担任团长。这时，红军第三次攻占商城。为庆祝这一胜利，皖西北新剧团与新建的红日剧团联袂演出，在县政府大操场、城隍庙、南河湾搭台演出数天，盛况空前。不久，新建的红日剧团又并入皖西北新剧团。民国二十一年秋，剧团随红军西征，一部分留在大别山区，坚持武装斗争。

大江剧团说唱队　部队演唱组织。建于民国三十一年(1942)。队址在无为县严桥老区。隶属新四军七师政治部，是集文艺宣传鼓动和战斗于一体的特殊小分队。队长傅圣谦，副队长冯灿文。他们从民国三十一至民国三十四年活跃在无为严桥革命地区，新四军七师司令部所在地徐岗乡山水涧村，和附近的闸北店、凤家坝、恍城、团山、沈巷等地。还远

至和、含、沿江、无巢南乡一带。通过曲艺演出和教唱抗日歌曲，组织发动群众夺取抗日战争的胜利。据老区群众回忆，七师说唱队自编自演的曲目很多，至今难忘的有快板《军民情深》、《合作支前》，故事《打得鬼子钻鸡笼》，大鼓《十骂顽固派》等。

五马琴书鲁家班　民间职业班社。建于民国三十四年(1945)。班址在亳州市鲁大楼庄(当时隶属五马区)。班主鲁礼仁，后期成员有他的长子鲁家云、长媳石秀荣以及次子鲁家文，孙儿鲁成刚、鲁光辉，孙女鲁侠，孙媳苏翠花等。鲁礼仁十三岁时就同哥哥一起从师于曾祖父鲁从岗学唱琴书。鲁从岗擅奏古筝，操琴自唱自娱。常唱曲目有《双锁柜》、《王天宝下苏州》、《雷公子投亲》等十余部。鲁礼仁十六岁便搭班到驻马店、陈州、郓城、太岗、许昌等地巡回演出。长子鲁家云十三岁登台演出。演出书目有《十把穿金扇》、《王宝童参御状》、《后续水浒》、《小八义》、《红袍传》、《呼杨合兵》等。1951年冬，亳县(今亳州市)文化馆组织全县曲艺艺人训练班，五马琴书班进城参加了学习和春节演出活动。文化馆馆长胡亚光提出把琴书搬上舞台演出，五马琴书班试验以琴书唱腔，按戏曲的脚色行当分角演出《九件衣》、《小姑贤》、《梁祝》等剧目，受到观众欢迎。1953年，鲁礼仁把五马琴书班扩为曲艺剧团，被当地人称之为“曲子精”。1954年底，亳县举办全县业余文艺会演，九个剧团参加观摩演出，其中八个都是梆剧团，只有五马区演出的是“曲子精”，即戏曲化的琴书。1955年，五马琴书班第一次上演了现代戏《两条道路》。1956年，五马班的演出形式已与梆剧相同，不同的只是唱腔内容仍是琴书曲子，伴奏也以扬琴为主。1963年，鲁家文、石秀荣在五马区开办第一期曲艺训练班，参加培训的计六十多人。在这个基础上重组了五马曲艺队，巡回演出于亳州境内各乡镇。演出曲目内容，以歌颂社会主义建设中的英雄模范人物为主，如《焦裕禄》、《赵德光》等。1966年曲艺队停止活动。1972年，鲁家文再建五马琴书鲁家班。1974年，鲁家文、石秀荣开办第二期曲艺训练班，使五马一带曲艺活动重新繁荣起来。1979年以后，鲁家文把家庭班改名为鲁家班琴书说唱团，常年在外巡回演出。

萧县曲艺实验剧团　专业演出团体。建于1949年10月，名萧县道情剧团。1951年改名曲艺实验剧团。先后担任团长的有杜庆祥、刘元芝等。前身是建于民国三十一年(1942)的大扬琴班。是由萧县杨楼镇琴书艺人杜庆祥组建，属半职业性质。尝试用琴书曲调演唱戏曲，如《潘金莲拾麦》、《拾棉花》、《小姑贤》、《李双喜借年》、《张廷秀私访》等。民国三十三年，新庄镇坠子艺人李教令、黄口镇坠子女艺人史凤霞加入了大扬琴班，他俩演唱琴书时常加几句坠子腔。经李教令倡议，演唱曲调由琴书改为坠子，主奏乐器由扬琴、小坠胡改为大坠胡和嗡子，增加了鼓板和脚板，并改名为道情班。发展成职业班社。所演曲目均为坠子长篇书目改编的连台本戏，如《龙清海投亲》、《白罗衫》、《屈公案》、《大红袍》等。他们在皖北、苏北、豫东、鲁西、鲁中一带巡回演出吸收地方戏和京剧的表演程式和锣鼓经，演唱中逐步消除了原来第三人称叙述的痕迹。

1949年后，道情班改名为道情剧团。1959年，曲艺实验剧团改名为安徽省坠子戏剧

团。二十世纪八十年代,坠子戏剧团又恢复了曲艺演出。

六安城关曲艺组　专业演出团体。成立于1950年10月,由六安专区中心文化馆组织,自愿参加、自行管理、自负盈亏。有二十三名艺人,其中盲艺人十一名。计为安徽大鼓八人,评词五人,四弦书二人,坠子二人,小调胡琴书六人。盲艺人李文全、喻永贵分别担任正副组长。1956年中心文化馆改隶六安县,曲艺组也随之改名为六安县曲艺组。1979年,六安设市,曲艺组又复名六安城关曲艺组,该组拥有城关西门和北门两个曲艺演出场所,除在街头广场设地摊说唱外,曲艺场由艺人轮换售票演出。二十世纪五十年代,票价一角,每场可收入六至七元。地摊则按关(回或段)收费,每关每人收三分至一角不等。他们上演的曲目,既有反映现实生活的创作作品,也有改编的现代书目,更多的则是整理的传统长篇。反映现实生活的创作曲目有:《小英雄捉特务》、《抗美援朝小唱》、《陈老汉参加互助组》、《十赞集体经济好》、《王老汉冒雨救秋苗》、《模范军属王大娘》、《铁打英雄汉》、《赵懒王》、《高玉珍献金办工厂》、《狗坟记》等六十多篇。改编的书目有《野火春风斗古城》、《欧阳海之歌》、《沙家浜》、《夺印》、《烈火金钢》、《林海雪原》等数十部。整理的传统书目有《东周列国志》、《三国演义》、《隋唐演义》、《薛刚反唐》、《月唐》、《杨家将》、《大宋金鸠记》、《说岳》、《水浒》、《五鼠闹东京》、《子路问路》、《韩湘子讨封》、《十把穿金扇》、《献瑞珠》、《拾棉花》、《竹木相争》等数十部。五十年代初,曲艺组曾配合抗美援朝,反匪反霸斗争,创作出不少配合中心工作的曲目,深入山乡进行宣传演出。1958年,曲艺组参加了在蚌埠举办的安徽省第一届曲艺观摩演出大会。喻永贵的大鼓《盲人说唱总路线》获表演一等奖,李文全的四弦书《高玉珍献金办工厂》获节目奖,仁教山的大鼓《红月亮》获表演三等奖。1968年,曲艺组撤销,十一名艺人下放城关镇街道,由民政部门拨给固定的生活补助费。1978年又归六安县文化馆,每人每月领取生活补助费。六安设市后,曲艺组恢复,人员所剩无几。

凤台县曲艺演唱队　民间职业演出团体。成立于1952年。主办单位凤台县曲协。全队八十余人,队长由曲协负责人兼任。下分四个演唱小队,每队二十人左右。一队队长李志良,主要演员有朱家斌、王明才、周明义、孙邦林等。二队队长高献国,主要演员有庞明俭、吕元堂、吕明清等。三队队长何宏典,主要演员有王士福、王克树、石明祥、岳仁宣等。四队队长丁志胜,主要演员有丁元明、胡立有、王明才等。他们绝大多数是安徽鼓书艺人。演出活动由县曲协统一安排,主要是面向全县各乡村集镇。活动形式是各队统一下乡,各人分散到点演出,由各生产队统一筹款,收入的百分之五为公积金,提交县曲协。四支演唱队每季度碰头,交换演出场地。经常演出的传统曲目有《杨家将》、《刘秀走南洋》、《黄洋关》、《金边记》、《天宝图》、《李太白赶考》、《白云楼》、《薛刚反唐》、《八美图》、《十把穿金扇》等,现代曲目有《一块银元》、《婆媳俩》、《戒赌》、《红岩》、《红旗谱》、《保卫延安》、《和睦家庭》、《找户口》、《落实政策好》、《梅娘夜探》、《计划生育是国策》等。至1985年仍有演出活动。

砀山县曲艺组　专业演出团体。建于1953年3月。地址在砀山县城关镇。成员有

安徽大鼓艺人岳合兰、段云亭,琴书艺人张桂兰、曹义臣、胡立鹤,三弦书艺人唐朝继、张风林、周桂清,坠子艺人贺广运、刘洪祥,坠胡伴奏贺广东,唢呐艺人张连生等十五人。组长岳合兰。他们又分成七个小组深入农村演出。经常上演的有《大红袍》、《列国》等十数部传统书目,听众最喜欢听的还是《列国》。唢呐艺人张连生,人称"嗡倒山",1953 年 11 月进京参加民族器乐演奏会。1954 年参加江苏省慰问团(当时砀山县隶属于江苏省),赴朝慰问志愿军。1961 年,曲艺组解散,艺人全部参加县曲协,为县曲协第一批会员。各曲种艺人分散演出。

铜官山曲艺小组　民间职业演出班社。成立于 1953 年 10 月。这年春天侯水胜、潘桃李、李道才等先后来铜官山落户说书,受到矿工的欢迎。同年 7 月,文化馆成立。为加强对曲艺艺人的管理,组织了铜官山曲艺小组。组长为评书艺人潘桃李,副组长为大鼓艺人侯永胜,成员有安徽大鼓艺人洪海鳌、盲艺人李道才等。12 月由艺人集资在小街西头盖了三间大草房的说书场,可容听众一百名。1956 年曲艺小组扩大。1958 年秋,曲艺小组整顿,组长改为评书艺人施俊,副组长侯永胜,成员增加了评书白尚义、大鼓孙长发等,经常演出的书目有《月唐》、《杨家将》、《三侠剑》、《隋唐演义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《樊梨花》、《东周列国》、《凌霄后汉》等近百部。1964 年,艺人响应文化主管部门提出的说唱新书的号召,开始学唱新书,经常演唱的书目有《林海雪原》、《平原枪声》、《铁道游击队》、《烈火金钢》等。曲艺小组在演出中提取公益金,用于增盖新书场和安排外来艺人食宿。1966 年曲艺小组停止活动。1974 年 4 月,施俊全家被下放到青阳县农村插队落户。1979 年,曲艺小组恢复活动。市文化局、总工会组成了联合考核小组,对小组成员考核其演出水平、演出曲目,要求艺人演出期间必须二十天汇报一次,如发现演出未经审查的曲目,视情节轻重予以处理。1984 年,组长施俊弃艺从商,潘桃李、李道才等艺人也先后去世,曲艺小组解散。

霍山县曲艺组　专业演出团体。成立于 1955 年 2 月。共九人,全部为盲艺人。组长刘应才。曲艺组制订一系列严格的学习和演出制度,如每星期二、五集中,学习党的文艺方针、时事政治,提高艺人的政治觉悟。每天晚上都可演出,在杜业清、徐义忠两处茶馆或在街头设摊。曲目必须经过曲艺组审定。1956 年初,曲艺组分散到全县各乡镇流动演出。1958 年 7 月,曲艺组集中学习新书目。而后组成盲人宣传队,到本县黑石渡、诸佛庵、烂泥坳、漫水河、磨子潭等山区巡回演出。宣传总路线、大跃进、人民公社,也宣传婚姻法、除四害、节约粮食等。这年,组长刘应才,创作演出的鼓书《婆媳俩》,参加了安徽省第一届曲艺观摩演出大会演出,获节目二等奖、表演四等奖。1964 年 2 月,曲艺组参加县文教科组织的农村文化服务队,赴本县诸佛庵公社参加农村社会主义思想教育运动,开展文化服务工作。同年 4 月,县文化馆组织学唱《夺印》、《开箱记》、《芦荡火种》等新书目,并发予演出证。要求每演一场,必须记录演出地点、曲目名称、听众人数及收费金额等,定期向管理机构汇

报，管理机构也不定期地组织检查。“文化大革命”期间，曲艺组组成“毛泽东思想宣传队”，改编演唱《智取威虎山》等京戏。1977年底，曲艺组自行解散。

萧县曲艺社 专业演出团体。成立于1956年。由县城部分职业曲艺艺人合作组成。社址在萧县曲艺书场。成立大会上，通过了《萧县曲艺社章程》，明确提出“壮大曲艺队伍，发展曲艺事业为本社宗旨”，规定了社员的权利和义务。还制订了社员的生活和演出等方面的规章制度。选出大鼓艺人张庆荣、渔鼓艺人薛本信、坠子艺人王教田和尹道久等七人组成理事会，张庆荣、薛本信任副社长，张庆荣主持工作。理事会下设业务、财务两名社务委员，均由理事兼任，社员只有十三人。萧县曲艺书场的产权属文化馆，使用权属曲艺社，由社业务委员安排三名社员分早场、日场、晚场轮换演出。其他社员均安排外出演唱。财务分记账和现金保管。每天清账，每月结算。从月收入中首先扣除百分之十五的公积金、百分之五的公益金和百分之三十的场租（即园提，仅限县曲艺书场），然后，艺人按所评分数领取月薪。当时，评出一级艺人四名，每人九分；二级艺人二名，每人八分；三级艺人五名，每人五分五；四级艺人二名，每人四分，分值随月收入的多少而浮动。由于演唱条件的改善，效益越来越好，先后又有坠子艺人郭合银、刘鸣凤等七人参加了曲艺社。同年秋应陕西省铜川市曲艺厅邀请，曲艺社派出了大鼓艺人周明汉、邢兰英，坠子艺人刘鸣凤、吴永田、王教田等前往演出，历时三个月，取得较好的演出效果和经济收入，对曲艺社鼓舞很大。1959年，评书艺人金其山也参加了曲艺社。同年，曲艺社理事会做了调整，选举张庆荣为代理社长，薛本信仍为副社长，补选金其山为副社长。其后县曲艺社还培养了一批学员，扩大了曲艺队伍。1964年，县曲艺社解散。

谢家集区曲艺组 民间职业演出团体。成立于1957年。由淮南市谢家集区文教科以本区曲艺艺人组成。组长山东快书艺人叶振海。1961年以后，改为安徽大鼓艺人段立山。成员有评书艺人吴训一、张茂生，大鼓艺人张登龙（张茂生之子）、段永亮（段立山之子），坠子艺人寻秀兰。建组之前，他们经常演出的书目是《岳传》、《月唐》、《杨家将》、《三国》、《封神演义》等。1958年，由市文化局主持在红风剧场学习新书目三十天，接着举行新书目会演。段立山自己编唱大鼓《石不烂赶车》，寻秀兰编唱坠子《渔夫和金鱼》。同年，这两个曲目参加了在蚌埠举办的安徽省第一届曲艺观摩演出大会，《石不烂赶车》获优秀演出奖，《渔夫和金鱼》获优秀创作奖。1964年，由市文化局主持，举办新书目会演。张茂生演出了评书《林海雪原》（片断），段立山演唱了大鼓《苦菜花》和《平原枪声》（片断）。张茂生在改编《林海雪原》时，有一个由浅入深的过程。试演，照本搬，只说了七天。第二次说了九天。以后又进一步加工，说了三十天。改编成熟以后，连演二三年，听众十分欢迎。此外，段立山改编演唱的《野火春风斗古城》、《平原枪声》、《风雷》也很受欢迎。他在演唱《苦菜花》时，有的听众感动得掉泪。1966年，“文化大革命”前夕，曲艺组停止活动。

合肥市曲艺团 专业演出团体。成立于1958年。全民所有制。前身是组建于1953

年的合肥市曲艺联营组，组长杨芝金，副组长甘华福，成员有刘正先、卜庭宏、卜从俊、方长城、杨芝金、熊傅应、吴月波、谢有银、刘教林、马伯良、桑元仁、祁林兰等二十余人。1956年，市政府拆除联营组原书棚，在九狮桥新建砖瓦结构房屋十八间，定名合肥市第一曲艺场，安徽大鼓艺人甘华福、刘正先、马伯良为代表，酝酿走集体化道路，要求组建曲艺团，得到省、市文化局批准，市政府拨出专款一万二千元为开办费。同年12月29日召开成立大会，同时举办了首场演出。首批演员有相声高笑临、潘庆武，琴书于素贞、崔金霞，山东快书郭昌义，河南坠子卜玉兰，坠胡伴奏李和亮，安徽大鼓甘华福、刘正先，评书吴月波、马伯良计十一名，首任团长路向明，副团长由甘华福兼任。1959年10月，毛泽东同志来安徽视察，省委在稻香楼小礼堂举行招待晚会，高笑临、潘庆武演出了相声《算命》、《人民公社好》。1962年，演职员增至五十余名，其中较有影响的有坠子演员吕明琴，相声演员李伯祥、杨宝璋，苏州评弹演员王荫春、徐翰舫，山东琴书演员贾宪璋等。还招收了学员十余名。团内设相声、评弹、说唱三个大组。1964年，曲艺团开展说新书唱新书活动，普遍上演长篇优秀曲目，如《烈火金钢》、《红岩》、《桥隆飚》、《新儿女英雄传》等。1966年5月文化大革命开始，全团停止演出活动。1969年1月，全团人员下迁长丰县安家落户。1970年改为长丰县文工团，1978年3月曲艺团恢复，重新迁回合肥市。团长张兴卫，副团长刘谦。已离团的演员纷纷调回，再次组成相声队、说唱队，积极开展演出活动。刘正先上演《杨家将》、《月唐》等传统长篇书目达七个多月，场场满座，纯收入万余元，为重建曲艺团做出了贡献。1979年，全团推行超产奖励制度，充分调动了演员的演出热情，演出场次和收入逐年增加。1983年收入上升到五万元。1984年5月，团领导班子实现了新老交替，演员缴月书任团长，演员金兆庆任副团长。相声分一二两队，说唱队分三档开展演出活动，继续坚持承包责任制，全团月总收入达到十万元。演出活动范围也广为扩大，东至上海，西达乌鲁木齐，南抵广州、昆明，北到太原、石家庄。为适应观众要求，曲艺团还增添了声乐、现代歌舞和电子乐队，丰富了演出形式，增强了演出效果。

截止1985年，该团创作的作品，在省以上的报刊、出版社先后发表、出版八十多篇(部)，在省以上电台、电视台录播演唱曲(书)目近百段。1984年，参加全国相声评比大赛，吴棣创作演出的相声《卖锅记》，陆广波、何况创作演出的相声《鼓乡新貌》，傅振江、朱文先、吴兴钊创作并由朱文先、金兆庆演出的相声《鱼老万》等曲目参加比赛。分获创作表演等项奖。

滁县文工团曲艺队　专业演出团体。全民所有制。1958年9月15日组建文工团时，曲艺演员只有刘新平、刘培义两人。演出曲目有相声《给你道喜》、《三鞠躬》、《海盗八术》、《女队长》、《昨天》及创作相声《三毛游滁记》等。不作曲艺专场演出，只作为一台歌舞曲艺节目中的组成部分。1959年10月，文工团更名滁县黄梅戏剧团，1968年又复名文工团。这时，吸收了县农村文化服务队部分演员入团，扩大了阵容，文工团分为歌舞、曲艺两

个队，并分别演出。曲艺队主要演员有曹业海、刘培义、刘宝平、章文先、刘培枫、刘艳秋等。琴书《李月华让奶》、《夫妻比武》等创作曲目在演出中深受群众欢迎。至1985年，该曲艺队仍有演出。

大通区曲艺组　民间职业演出团体。成立于1958年。隶属大通区文教科管理。由区文教科科员费德荣负责。后改派赵华天负责。成员有周政彬、周永坤、李子美、倪永国、孔广风等九人。曲种有大鼓、评书、扬琴、渔鼓等，艺人都能兼二三个曲种，办公地点设大通书场。演出收入，除组内人员工资外，尚留一部分做公益金、公积金。1964年以前，演唱书目全部是传统长篇书目《月唐》等。1964年以后陆续改唱现代书目，如《林海雪原》、《平原作战》等。演唱地点，主要在大通书场。夏秋时节或听众多的时候，也在书场外的空地演出。听众最多时每场达七百人。1966年，"文化大革命"开始，曲艺组停止活动。

当涂县曲艺队　民间职业演出团体。建于1959年4月。队址在当涂县文化馆。队长杨进山、副队长张天顺，成员有杨延朝、杨世继、解永华、谢祖庆、周元坤、周世海、雷泽江、吴孝田、杨海东、张盛银、苏国淦、戈玉文、徐道银、刘志西、王秀龙、王明录、王明才等共十八名，其中一人佚名。曲种以安徽大鼓为主。这个队的前身是建于1951年的县曲艺组。1954年1月县里组织曲艺艺人讲习班，上述二十名曲艺艺人参加了学习。1959年县里举办曲艺培训班，同时撤组改队，称当涂县曲艺队。这二十人是曲艺队首批队员。1964年，县里举办曲艺培训班，成员发展至二十六人，这次的培训班制订了《当涂县曲艺工作管理办法(草案)》。文化主管部门对曲艺工作的管理日趋完善。1966年曲艺队解散。1978年曲艺队恢复。恢复后的曲艺队只有八人，队长杨进山，副队长张天顺，评书组长徐剑萍，大鼓组长杨世维。曲艺队行政和业务方面均由县文化馆管理。1980年，县文化馆主持全县曲艺艺人考核，包括曲艺队原有八人在内，共有十九人核发了艺人证，持证者即为曲艺队成员。艺人分散在城关、江心洲、新桥、龙山桥、大桥、护河、黄山、河东、新博、丹阳、扩南等乡镇演出。常演传统书目有安徽大鼓《隋唐》、《罗通扫北》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《说唐》、《飞龙传》、《杨家将》、《呼家将》、《说岳》、《七侠五义》、《天宝图》、《地宝图》、《洪武英烈传》、《海瑞》、《乾隆下江南》、《彭公案》、《施公案》、《三侠剑》等。评书书目与安徽大鼓基本相同，还有一些新书目，如《小刀会》、《林海雪原》、《红岩》等。

1959年5月，曲艺队改编整理了安徽大鼓《孙悟空甘拜下风》、《吕蒙正住寒窑》和评书《醉打蒋门神》三个书目，参加芜湖专区歌舞曲艺观摩演出大会。《孙悟空甘拜下风》获优秀曲目奖。1981年曲艺队评书女演员杨世凤在南京市演出，被当地听众誉为安徽的刘兰芳。1982年10月，杨进山被选为中国曲艺家协会安徽分会理事。

马鞍山市曲艺队　专业演出团体。集体所有制。建于1959年10月，队址在市体育场东南、金字圹公园房的市曲艺场内。市文教局杨振球兼任队长，副队长张天顺，曲艺艺人有黄自强、张贺民、张观成、许长仁、陶义柱、汪定远、张艳芝、傅登云、王宗福、王文瑞、何光

宗等十三名。曲种有评书、安徽大鼓、坠子、相声等。市曲艺场是曲艺队的固定演出场所，内设三个书场，共容听众二百四十名。每天演出四场，节假日可增至十场。在采石、向山、慈湖等地还设有四个流动露天说书点。演唱内容除《说唐》、《说岳》、《三侠剑》、《七侠五义》等传统书目外，也演出由市文教局剧目组安排的一些新书目。1960 年夏收季节，市曲艺队下乡支农，和农民群众同吃同住同劳动。工休时也在田头为农民即兴演出。如张天顺在田间劳动休息时，总是采用抓现挂的办法，即兴创作演出单口相声，歌颂当时当地出现的好人好事。不久，由于经济困难，观众锐减，演员收入大幅度下降，于是一些艺人要求离队下放，至 1963 年曲艺队只剩八名艺人。市文教局派市黄梅剧团余云凤、市文化馆吴吞为曲艺团负责人。吴吞负责组织演出兼说评书。这时提倡说新书，张天顺、汪定远有文化，能说《铁路游击队》、《红岩》等。有些演员是文盲，也有办法说唱现代书目。如坠子女演员张艳芝，每晚要其老伴，伴奏琴师傅登云口授《江姐》，第二天便能登台演唱。大鼓艺人陶义柱，不识字，演出水平较低，每天收入不过一元多，为了学唱现代书目，每天付二角钱请一名中学生为他读一段《敌后武工队》，第二天也能说唱。1965 年 5 月，市文教局分设为市文化局和市教育局。市曲艺场被改作市文化局办公用房，曲艺队里文化局派来的干部由文化局另行安排，曲艺艺人则到外地流动演出。1966 年“文化大革命”开始，演出活动停止。1968 年，市曲艺队解散，艺人各自回乡。

淮南矿区文工团曲艺队　专业演出团体。全民所有制。隶属于淮南矿务局。成立于 1959 年。队长王治安，成员雷玉铖、常树才、王治安。雷玉铖以相声为主，兼说数来宝、快板、山东快书。常树才专唱锣鼓曲。文工团其他非曲艺队演员，都能演些曲艺节目，因而也经常参加曲艺队的演出。曲艺队一般在广场或井口演出，任务是直接为矿工服务，演出以反映矿工在大跃进中英雄模范事迹的创作曲目为主，并以此来鼓舞矿工的生产热情。常树才在井口，鼓架一支、锣拎在手，边敲锣鼓，边抓现挂，这一演出形式很受矿工欢迎。1960 年，当时新庄矿采煤队代表与曲艺队王治安击掌为誓，只要日产突破万吨，曲艺队就得天天到井口演出。结果连续十天出煤万吨以上，曲艺队也就在井口连演十天。当年淮南矿年产创纪录一千六百一十四万吨，曲艺队也就在几个井口演出超过千场。经常演出的曲目有：相声《找舅舅》、《学韩桥》、《赞红梅》、《六畜兴旺》、《安徽戏剧方言》、《毛驴吃药》，山东快书《武松赶会》、《鲁达除霸》、《小女婿》、《刘金刚》，快板书《截刑车》、《两大嫂》、《金门宴》、《黑大嫂》、《进街》，锣鼓曲《说淮南》、《小女婿》等。1964 年，由于形势变化，淮南矿区文工团撤销，曲艺队也随之解散。

芜湖市百花曲艺团　专业演出团体。集体所有制。建于 1960 年 1 月。团址在芜湖市大花园游艺场。全团十三人，团长由游艺场副主任陈鹏兼任，大鼓艺人林教培任副团长，市文化局派专职干部吴秉南任秘书。1963 年，曲艺团邀请了苏州评弹艺人徐翰舫、徐翰香、骆德林、秦美玉来芜，组建了评弹队。1965 年又从天津、兰州、蚌埠等地邀请了高笑临、

刘聘臣、韩梅生、金文和、金刚、王梦林、杨金成等和本团演员张奉林、周凤鸣、宋宗德、张少林等组建了相声队，全团人数发展到二十四人。经常演出的曲目，除传统相声《八扇屏》等外，还有张智、张华创作，张奉先演出的评书《江汉英烈传》等。1968 年曲艺团解散。

田家庵区曲艺组 民间职业演出团体。1960 年，田家庵区文教科，把散居在本区的曲艺艺人组织起来，成立了曲艺组。由区文教科科员周志强负责管理。成员有大鼓艺人张元礼、张永义，大鼓兼坠子艺人苏立显，评书艺人任焕章，坠子艺人赵桂英，盲琴师陈瑞先、赵桂英等。演出地点在田家庵曲艺场。张元礼演唱的书目有《杨家将》、《东周列国》、《隋唐演义》等。张永义演唱的书目有《大红袍》、《封神演义》等。苏立显的拿手曲目是《王保童下苏州》。艺人工资，根据演出收入分成。由于这些艺人所唱的多为传统书目，1964 年以后，逐渐不适应社会需求，因此，1965 年曲艺组停止活动。

舒城县曲艺队 民间职业演出团体。成立于 1961 年。队长傅安定(艺名张园朋)，安徽大鼓艺人，全队三十一人。按活动地区编成小组，集体下乡，分散说唱。曲艺队要求艺人必须持登记证、介绍信和曲艺手册方可演出。曲艺手册记录艺人演唱曲种、曲目、场次和听众反映，以作为对队员考核的依据。由舒城县文化馆指派专人辅导。每月召开一次曲艺工作会议，组织艺人学习政治和业务。工作会议期间还举办曲艺晚会，相互切磋，共同提高。说唱书目，是曲艺队管理的重点。除筛选保留部分传统书目外，还大力提倡说唱新书。他们改编的大鼓《林海雪原》、《平原枪声》、《破晓记》，琴书《桐柏英雄》等，颇受听众欢迎。在县文化馆辅导下，艺人也创作演出一批现代题材书目。其中大鼓《百岁袄》、《刘芙蓉》、《女民兵勇打金钱豹》等，赴六安地区交流演出，获得好评。1984 年，全县曲艺艺人考核换证，计有发证艺人七十二名，组成九个曲艺队组。次年，舒城县曲艺队解散。

谢家集曲艺场相声队 民间职业演出团体。成立于 1962 年 6 月。这年 4 月，相声演员周明光由南京来淮南拜会安徽大鼓艺人段立山，段立山是谢家集曲艺场负责人，探讨在淮南组建相声队事宜。在征得段和谢家集区文教科的同意后，决定成立谢家集曲艺场相声队，由周明光负责约请演员。经过一个多月的联系，人员先后到齐。计有北京赵连升，徐州张学甫、白志强，济南高少清、朱文颇、薛文彬，南京顾毛毛(女)、胡寅康，连同周明光共九人。相声队成立后，于 6 月上旬首演于谢家集曲艺场第一书场。书场设座三百席，首场全满，还售站票。所有演员都拿出了自己的拿手活，如周明光的快板书《劫刑车》、赵连升的相声《百科全书》、张荣甫的相声《王宝钏洗澡》、高少清的山东快书《武松赶会》、朱文颇的相声《杂学唱》、顾毛毛的相声《报菜名》等，观众反应强烈，连演二十余场而不衰。谢家集演出结束后，由区文教科出函，先后至李郢孜、八公山、望峰岗、田家庵等地的书场、剧场演出。1962 年 10 月，赴外地巡回。首站宿州，再转睢宁、宿松、新沂、薛城、枣庄等地，历经安徽、江苏、山东三省。巡回中，管理不善，再加上演出收入不好，1963 年元月回到淮南后即告解散。

无为县曲艺队　民间职业演出团体。建于1963年9月。这个队的前身是建于1955年3月的无为县曲艺组。这个组由安徽大鼓艺人何义仓、杨太满、方益海等九人和评书艺人刘光巨共十人组成。1958年，何义仓、刘光巨出席了安徽省首届歌舞、曲艺观摩演出大会，曲目分别是安徽大鼓《云台中汉》（片断）和评书《七煞碑》（片断），何义仓获演出三等奖，刘光巨获纪念奖。县曲艺队成立时，曲艺艺人已发展到六十五名，其中安徽大鼓五十六名，评书九名。县文化馆馆长胡文生任队长，何义仓任副队长。1964年，县曲艺队所属新沟乡曲艺小组佘华东（盲人）、曹本山、赵显卿、蔡胜开、吴国元、刘平、叶世清、胡德顺、叶世好、沈自能、陈良胜、巫继松、班仁发等十八名安徽大鼓艺人经县、区文化部门批准后，到江南的铜陵、青阳、繁昌、当涂、南陵、宣城、泾县、太平以及江苏的南京、句容等地巡回演出。他们严守纪律，集体统一行动，分散安排演出，不说黄色坏书，收费标准统一，十天一次会合，集中转移下点。因而所到之处深受欢迎，被观众称之为"十八根鼓条下江南"。1964年，何义仓参加省曲艺调演，曲目是《一颗螺丝钉》，获荣誉证书。1976年，李治佳参加巢湖地区曲艺调演，曲目是大鼓《两个老妈妈》。1980年10月文化馆曲艺辅导员魏先源任队长，艺人黄春桃任副队长。1981年9月，县曲艺协会成立，魏先源、黄春桃分别兼任主席、副主席。这时的艺人已发展到一百四十四人。主要艺人有何义仓、刘光巨、杨太满、方益海、陈庆传、蔡胜开、赵显卿、陈锡之、李治佳、何先德、杨家春、杨益怀、黄春桃、刘明生、陈士杰、马明友、沈田保、石开榜、周福年等。主要演出曲目有新编安徽大鼓《政委送部长》、《一颗螺丝钉》、《母女谈心》、《雪中送炭》、《人口普查意义大》、《十劝禁赌》、《一双鞋》、《酒书记》、《黑虎岗》，传统大鼓《武松打虎》、《白娘子会许仙》、《海瑞私访》、《薛刚反唐》、《杨家将》、《呼家将》、《程咬金安南买马》、《花和尚大闹桃花庄》、《十八罗汉传》、《捉拿花蝴蝶》、《七侠五义》、《母子剑侠图》等；新编评书《红岩》、《平原枪声》、《渔岛之子》、《欧阳海之歌》、《孤坟鬼影》、《战斗在敌人心脏》，传统评书《大八义》、《小八义》、《七煞碑》、《十二金钱镖》等各类体裁的曲目一百多部（篇）。曲艺队建立了艺人档案，制订了管理和演出等方面的规章制度，采取集中管理、分散演出的办法，使艺人常年在农村流动演出。

蚌埠市曲艺团　专业演出团体。集体所有制。成立于1963年11月。该团是在原曲艺协会基础上成立的，接管了协会的财产，并将邻近的可容八百听众的原新光电影院改为"天桥曲艺所"，和六个书场，形成建筑面积约二千五百平方米的演出场所。该团实行场团合一的管理体制。分相声队、综合曲艺组、长篇书目组、皮影组、学员组。相声队成员有：高笑临、刘树江、李伯祥、刘万山、张弘、王笑予、陈文光、周弘（山东快书）、吕文升、金文和、余文光、孟凡岐、张孝义、刘锦柏、吴舜英（安徽琴书）、王梦麟（兼导演）等人，演出以相声为主，兼演快板书、山东快书、安徽琴书、相声剧等。综合曲艺组，成员有：史万顺、史桂花、史桂香、孟凡超、邵芳梅、李凤英、陈玉凤、王泰生等。演出相声、双簧、河南坠子、西河大鼓、戏曲清唱、小调等。皮影戏组成员有：余运生、余运兰、余运泰、李书义、余家坤等，以演出《西

游记》、《封神榜》等连台本戏为主。长篇书目组成员有：琴书艺人吴宗标、朱富先、庄永田、刘永明，安徽大鼓艺人张允立，坠子艺人卜玉兰、李合亮，安徽评书艺人陈立轩、洪秀章、孙治礼、蒋庆影、唐占魁、姚锡慈等。学员组有：李琳、吴棣、吴锡广、沈天林、刘玉娟、王惠玲、王金星、王芝贵、李保玲、杜庆堂、郜俊英、赵秀兰等，相声队和学员组实行固定工资加奖励制度；皮影组和综合曲艺组实行工分制。按艺术高低及政治表现给每个人评定底分，演出收入按底分分配；长篇书目组的艺人根据其个人演出收入，团里提取一定比例的公积金，其余归个人所有。由于工资制度灵活多样，调动了全团演职人员的积极性。该团成立以后，积极组织创作，曾连续自编自演"学雷锋"、"学王杰"、"学焦裕禄"和"宣传增产节约"、"宣传计划生育"等曲艺专场，市里组织联系包场的单位络绎不绝，取得显著的社会效益和经济效益。相声队还远至上海、江苏、浙江、江西、湖北、河南、山东等省、市流动演出，所到之处备受欢迎。在上海期间，上海电影制片厂关宏达等一批喜剧演员曾到该团学习相声、快板书并举行座谈合影留念。他们还根据上海通俗话剧本《一千零一天》移植改编成相声剧，演出三十余场。同时，老艺人改编说唱新书蔚然成风，主要有现代评书《烈火金钢》、《平原游击队》，安徽大鼓《林海雪原》、《铁道游击队》，安徽琴书《新儿女英雄传》等。他们创作的相声《放猪》，唱词《贴福字》、《二块六》、《夸鸡》、《雪夜叩柴门》、《抗婚》等，均由安徽人民出版社出版。经常演出的传统书目有《孙庞斗智》、《大红袍》、《包公案》、《三国演义》、《杨家将》、《呼家将》等。1966 年"文化大革命"开始后，该团被造反派"封门"停演，"斗、批、改"中，为了自谋生路，艺人办了"化工厂"。1969 年市革委会决定撤销曲艺团，演职员分别被下放农村、工厂或遣散。该团演出场地、工厂和积累均被移作他用。

萧县青年曲艺演出队　专业演出团体。集体所有制。成立于 1963 年 11 月。队址萧县文化馆。该队的建队宗旨是宣传新思想、新风尚，活跃农村文化生活。队员是由县文教局、县文化馆、县曲协共同从县曲协中选拔出来的青年职业艺人组成，计十七名。主要演员有坠子刘云兰、琴书王宝霞、大鼓宋传义等，县文化馆馆员郑纪刚、吴孝扬、孙存水先后担任队长。在集中排练曲目期间，县文教局曾拨款补助。计排出坠子《摘黄瓜》、《拾棉花》、《母女俩》、《公媳俩》、《李大妈散羊》，琴书《两个鸡蛋》，山东快书《原形毕露》等四台六个曲种的五十多个曲目。1964 年上山下乡到各乡镇巡回演出。1965 年秋，又在县曲艺培训班中挑选了殷霞云、谢长永、吴义田等八名学员，同时邀请了江苏省徐州市著名琴书艺人崔金霞、快书演员郭昌义来队领衔主演。下农村演出期间，每到一地不但抽空参加劳动，还学雷锋做好事，为烈军属、五保户挑水扫地，辅导农村业余文化活动。因此经常收到群众送来的感谢信、表扬信和旗镜匾等，被中共萧县县委宣传部、县文教局表彰为乌兰牧骑式的演出队。在农村两年，共演出九百八十多场，收入除支付队员工资及办公、差旅、医疗等项费用外，还添置了新板车、新道具、新服装。1966 年"文化大革命"开始前夕，演出队解散。

砀山县曲艺队　专业演出团体。集体所有制。建于 1964 年 5 月。队址砀山县县城。

前身是砀山县曲艺协会。全队四十五人。队长陈瑞生。主要演员有安徽大鼓岳合兰，琴书张从山、张利信、张永修、刘秀兰、苏秀云、王士仲、刘振起，坠子魏素贞、黄成信、张桂兰、刘素云，坠胡伴奏王合仓、毛继德，相声徐春、张绘，山东快书谢爱莲等。主要活动在本县农村，也曾在江苏省丰县、山东省单县、河南省永城县、夏邑县等地巡回。至1966年的两年时间里，砀山县曲艺队紧紧围绕着当时的中心工作，先后编排一百四十多个曲目分组下乡，在全县三百七十五个行政村和六十三个集镇演出一千四百多场，活跃了农民文化生活。巡回途中，他们用平板车自拉道具、乐器，甚至肩扛、手提，从而缩短了演员和农民的距离，深受农民群众的欢迎。1966年，曲艺队撤销。1977年3月，恢复建制。这时的队长是许良顺，业务副队长裴洪武。主要演员也有所补充，如琴书臧秀京、王玉阁，坠子刘素侠、张利信、毛继德，山东快书权友民等。又挖掘整理了《金鞭记》、《大红袍》、《水浒》、《八美图》等十五部传统书目，自编自演《雷锋》、《乡里乡亲》、《故黄曲》等三十多部现代曲目。此外，他们和县文化馆合作，创作演出了《演出之前》、《女会计》、《三打叫驴》等琴书曲目，数次参加文化部或省文化厅组织的曲艺调演或曲艺观摩演出大会并多次获奖。曲艺队大多数队员都能一专多能。如张利信能演唱琴书，也能担任坠子伴奏。刘素侠能演唱琴书也能表演坠子。臧秀京能自拉自唱等。1979年曲艺队解散。

太和县曲艺队　专业演出团体。集体所有制。1964年成立，人员以职业艺人为主，共二十七人。队长魏宗修，主要演员有：陶德龙、丁浩田、马杰波、王成仙、陈洪全、王立成等。演唱大鼓、琴书、坠子等曲种。内容以传统曲目为主，又创作演出了一批现代曲目。队里青年学员马钦华、陈月娥等人被送到合肥市曲艺团学习培训。“文化大革命”开始后曲艺队解体。1974年，在当时县革委会宣传小组的主持下，又第二次成立了县曲艺队。演员十四人。队长刘修德、邹云海。曲艺队深入各公社、大队演出小型多样的曲艺节目，很受群众欢迎。曲艺队创作演出的清音《一盏灯》获省优秀创作、演出奖。至1975年，县里拨给招工名额，先后两次把队员转为大集体职工，曲艺队正式定为大集体性质。1978年，曲艺队不适应形势而解体。人员分别安排到县剧团、区乡文化站或转到商、企部门工作。1983年，在文化馆领导下，以民间艺人为主又第三次组成了县曲艺队，性质属民间职业团体。队长陈洪全，下设四个活动小组，分片到农村乡镇演唱。三个月集中学习一次。改编整理了《杜公案》、《换妻》等中长篇传统书目，并学唱了二十余个现代曲目。至1985年，仍有演出活动。

明光曲艺组　民间职业演出团体。1964年成立。由县城所在地明光镇的曲协会员自愿结合，组成鼓书、弹唱两个小组，统称明光曲艺组。负责人梁明远。鼓书组主要演员有梁明远、陈维明、王中华等。弹唱组主要演员有吴绍芳、王秀琴。演唱的现代书目有《林海雪原》、《野火春风斗古城》、《敌后武工队》等，有时也结合演出所在地的好人好事，临时抓现挂，编成书帽演出。据统计，1964年这两个演唱组先后到十六个公社五百多个生产队为农民说唱一千多场，听众达八万多人次，收到较好效果。1966年曲艺组解散。

霍山县文化馆曲艺组　专业演出团体。成立于1965年8月。只有六名演员，每人每月固定工资十八元，县文化馆副馆长储鸣谷主持工作。曲艺组的宗旨是活跃农村文化生活并配合当时的中心工作进行文艺宣传。曲艺组成员均为基础较好的、年轻的曲艺爱好者。建组后培训了一个多月，排练一批短小精悍曲目，深入山区、农村巡回演出，同时帮助各地建立农村文化室并辅导他们开展活动。1965年10月，曲艺组改名霍山县农村文化工作队第四队。四个半月时间，行程一千余里，为十六个公社的三十七个生产大队演出九十八场，观众六万人次。还辅导三十五个农村文化室的群众文化活动。每到一处，就地取材、就地编写、就地演出。其中《喜唱山区好风光》、《十唱山区生产好》、《土地弯十二月小唱》等曲目，由县广播站录音向全县播送。他们自运道具行李，自搭舞台，深入高山地带演出。被县里誉为“乌兰牧骑”式的文艺轻骑兵。1966年下半年，“文化大革命”开始，曲艺组解散。

淮南市曲艺队　专业演出团体。全民所有制。成立于1966年5月。队址设淮南市红风剧场。负责人郑伦、叶诚，人员来自淮南市曲艺训练班。根据训练班学员学艺情况，正式录取八名。又聘请琴师陈瑞先（盲人），坠子演员戚桂芝，徐州琴书演员崔金霞、山东快书演员郭昌仪，在大通区曲艺场、九龙岗剧场，边教边学边演出。1966年，快板书演员郑小山，相声演员高笑临、金文和来淮南，为市文化局留用。曲艺队先后演出了《焦裕禄曲艺专场》、《32111英雄钻井队专场》等曲艺专场。“文化大革命”开始，曲艺队无法正常演出。1968年，淮南水灾，曲艺队部分演员上坝宣传，郑小山一段《抗洪凯歌》唱遍淮河两岸，深受欢迎。同年，曲艺队部分演员到安庆宣传演出，郑昌仪的一段《真假胡彪》也引起了反响。1969年，“文化大革命”“斗、批、改”开始，曲艺队属于“改”的对象，于是解散。外聘演员遣散回家，本市演员分别调入市京剧团或市评剧团，学员安置到厂矿企业单位。

杨桥盲艺人宣传队　民间职业演出团体。成立于1966年。队址在安庆市郊区杨桥区，该区文化站站长胡生道兼任队长。成员由盲艺人曹瞎子、殷瞎子、王某、范某等共十六人组成。这些盲人长期以算命为业，以鼓书、胡琴书的形式说唱《封神榜》、《三国演义》、《隋唐演义》、《水泊梁山》、《杨家将》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》等书目为副。组织起来以后，通过集中学习，不再从事算命活动。并改唱《芦荡火种》、《智取威虎山》、《林海雪原》、《奇袭白虎团》、《江姐》、《平原游击队》等现代书目。有时也结合政治形势，以山东快书、民间小调、黄梅戏唱段等形式自编自演宣传政府中心任务。白天敲锣打鼓下大队。晚上各自回到生产小队或自然庄，坚持演出，每场收费二元。1978年底，宣传队解散。

蒙城县曲艺演出队　专业演出团体。集体所有制。1968年由县曲艺协会组建。坠子书演员梁素云领队。二十多名曲艺人员按曲种分为三个组：坠子、琴书组主要演员有梁素云、李明宗、戴玉凤、陆迪凤、孙淑云等；评书组主要演员有张曦光、姜怀良等；鼓书组主要演员有刘中全、彭守越等。当时禁止说唱传统书目，曲艺队队员凭县文化主管部门介绍信到各乡镇及邻县说唱《红灯记》等“样板戏”及《林海雪原》、《铁道游击队》、《平原枪声》、

《烈火金钢》等新书目。由于多数演员不具备说唱或表演“样板戏”的条件，他们所说唱的一些新书，陆续受到批判。曲艺队演员便改说紧跟形势的曲艺段子和新故事。1983 年两个演出队解散，叶梅、李延中等自由搭班演唱。

官亭曲艺队　　民间职业演出团体。建于 1971 年 9 月。队址肥西县官亭镇。全队二十一人，最多时达三十四人。先后担任队长的有林业恒、胡平原、胡炎等。林业恒、胡平原都是安徽大鼓艺人，此外，主要演员还有琴书艺人外号一手灵的李凤琴，琴书伴奏王仕琴，坠子韩传仆、华克胜，坠子伴奏郭仕平、汤大东，相声艺人李晓等。这个队的前身是瞎子林业恒和麻子胡平原两个大鼓班。建队后，仍以安徽大鼓为主要曲种。1978 年以后，经常上演的曲目有安徽大鼓《兴唐传》、《七侠五义》、《济公传》、《战上海》等。较有影响的大鼓曲目是《陈妙常》、《孙大圣押宝》、《竹木比宠》等；经常上演的琴书曲目有《打年货》、《落凤坡》等。林瞎子的《追舟》，胡麻子的《孙大圣押宝》，李凤琴的《打年货》曾参加地区和县里举办的会、调演。

宿县曲艺队　　专业演出团体。集体所有制。成立于 1971 年 10 月。全队十五人。主要演员有评书王宪彬，安徽大鼓王玉法，坠子孙纯礼，琴书高付英，山东快书张奎，快板书康良栋，坠琴伴奏孟宪涛等。胡立云、丁昌轩、晁广真先后担任队长。主要活动在本县城乡，也曾到山东济宁、泰安及苏鲁豫皖毗邻的城镇演出。建队之时正值“文化大革命”中，遂将宗旨定为：坚持社会主义方向，紧密围绕当时工作中心，突出宣传毛泽东思想，为各项中心服务。先后编排了八台一百多个新曲目，如自编琴书曲目《闹机房》、坠子《追犁》、相声《铁手书记》等都成了曲艺队的长期保留曲目，唱遍县内外，深受听众欢迎。他们一辆平板车拉着服装道具，走遍全县二十六个区镇三百六十个村庄，演出一千余场。他们经常演唱在田间地头、水利工地，唱先进、赞模范。1974 年安徽省文化局选调宿县曲艺队赴皖南各县市巡回演出，声誉传遍大江南北。该队队员，个个一专多能，往往是前一个节目担任演员，后一个节目就是伴奏员。他们还借鉴戏剧表演手法，注意节目串插配套、节奏掌握，演员离开琴台，走到舞台其他几个区表演，从而发展了过去一把弦子一块脚板单口串乡的传统演唱方式。河南省中牟、西华两县，本省芜湖、滁州、淮北三市的文艺单位，都曾派员前来观摩交流。1973 年高付英演唱的安徽琴书《鱼水情深》参加当年省曲艺调演。1976 年由庄稼创作、郭敏秀等演唱的多口琴书《一代新人》参加当年全国曲艺调演。王玉法演唱的安徽大鼓《王杰行军》由安徽人民广播电台录音播放。

涡阳县曲艺队　　民间职业演出团体。成立于 1972 年 3 月。负责人冯朝阳、王治中。成员有王兰亭、陈成海、王澄修、纪孝兰、章文、梁月英、韩影、胡欣、梁月清、余学荣、栾国轩等。当时，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，经县委、县革委批准组建。经过短期培训，排练了琴书《牛房新曲》，女声大鼓《晚婚节育好》，山东快书《学雷锋》，安徽琴书《一棵桐树》、《老贫农算账》，太和清音《颂绿化》，评书《护树员》，相声《修表》，坠子表

演唱《园林迎春》等一台曲艺节目。11月参加阜阳地区曲艺会演。1973年，省群艺馆在郭庄召开曲艺会演大会，该曲艺队参加演出，受到省文化局表彰。返回后，又到全区十个县(市)作汇报示范演出。同年，又组织创作了一台专题绿化曲目，为在涡阳县召开的六省三市绿化会议演出，受到大会的表彰和奖励。1975年，该队部分成员转入县梆剧团，曲艺队解散。

界首县曲艺队　专业演出团体。集体所有制。成立于1972年8月。队址在界首县文化馆。首任队长王怀帮，队员有王志远、荣桂琴、黄玉云、郭和平、陈红、陈磊、王喜侠、徐立斌、李亚红、黄立顺等。曲艺队组成后，先按演唱新曲目的要求从严训练。1973年元旦，曲艺队首场演出于界首县城东风剧场，随后深入农村、工厂、水利工地、学校乃至军烈属家中演出。还曾巡回到淮南、郸城、徐州等地，共收到锦旗、匾额、表扬信二千余件。1976年以后，他们经常演出的曲目有河南坠子《十个大鸡子》，琴书《拾棉花》，山东快书《赔茶壶》，大鼓《捉放蒋》，单弦《歌唱张志新》等。他们创作演出的小鼓连唱《周总理梅园斗顽敌》参加了1977年阜阳地区职工业余文艺会演，获演出一等奖。1978年，曲艺队解散。

铜陵市文工团曲艺队　专业演出团体。全民所有制。成立于1973年3月。当时市文化主管部门为贯彻乌兰牧骑精神而组建。全队八人，队长郑林哲，相声兼快板演员肖和生，琴书演员黄青，相声兼山东快书演员高柱，快板书演员王刚，相声兼快板书演员张旭麟，相声演员许成祖(从选矿厂借调)、邱全礼(从铜矿借调)。经常演出的曲目有相声《万紫千红绕营房》、《我们的朋友遍天下》、《说新车》、《增砖添瓦》，琴书《猪八戒拱地》、《一分钱一粒米》，数来宝《除四害》，评弹《蝶恋花》、《为女民兵题照》等。1976年，李永福、许成祖创作演出的相声《老书记》、天津快板《两桶汤》参加了全省职工业余文艺会演。1979年，许成祖创作的相声《住院》参加了省庆祝国庆三十周年文艺会演，获创作及演出奖。1985年以后曲艺队不复存在。

灵璧县曲艺队　专业演出团体。集体所有制。成立于1973年7月。隶属于灵璧县文化馆。全队二十余人。领队陈旭东。主要演员有大鼓兼快板书王敬堂，琴书彭光荣等。该队成立后集训一个月，到本县向阳公社演出。由于曲艺队轻便，易于地方接待，颇受群众欢迎。往往一个点没演结束，下一个点就派人前来迎接。至1978年五年时间，曲艺队创作曲(书)目二十五台，演出一千四百场，观众达百万人次。他们以一辆自行车，十二根扁担，跋涉淮河两岸，跑遍了县内所有生产大队乃至自然村。还到合肥、蚌埠、安庆、铜陵、马鞍山、淮南、淮北等及江苏的徐州、山东的滕县、贾汪一带演出。被誉为扁担曲艺队，淮北平原上的乌兰牧骑。

曲艺队创作演出的曲(书)目不分曲种，一个段子可以用多种形式演唱。如《捕熊记》，可用大鼓演唱，也可用山东快书、河南坠子、安徽琴书演唱。经常演出的节目有《五朵金花》、《瓜棚记》、《捉野猪》、《晚婚好》、《十个大鸡子》、《两双布鞋》、《好会计》、《带响的弓

箭》、《发动》、《喜看家乡换新貌》、《勇制飞车》、《扎义打虎》、《两根鞭》、《喇叭声声》、《三瓶酒》、《新苗》、《劝妈妈》等。其中改编鼓词《捕熊记》参加了1974年在萧县举行的全省专业曲艺调演，后被选入省汇报演出曲目。1978年10月，曲艺队解散。

淮南市文工团曲艺队　专业演出团体。全民所有制。建于1973年。队长金文和。队员李慧桥、李文利、郭昌仪、崔金霞及盲人琴师陈瑞先，并招收了十二名学员。曲艺队除参加团内的演出活动外，还经常深入工矿、农村演出。1976年，文化部举办全国曲艺调演，金文和、张易亨创演的相声《矿山大学》，金文和、李慧桥创演的对口山东快书《碧海红灯》，被省里选拔进京。1977年底，曲艺队和长丰县文工团曲艺队联合组织了"粉碎四人帮相声专场"演出。在合肥、长丰、淮南等地演出近两个月，影响颇大。1979年国庆三十周年省里举办文艺调演。曲艺队创作演出的四个节目全部入选。其中相声《灭资饭店》、快板书《找女婿》、山东快书《乱革命》、琴书《怀念周总理》，皆分获创作和演出奖。1979年下半年，曲艺队到省外巡回演出，特邀相声老艺人杨宝璋、李巧玲夫妇和张宏等参加演出，在各地受到欢迎。对口相声有《恋爱漫谈》、《家庭论》、《赤桑镇》、《学唱地方戏》以及单口相声《拔牙》等。1980年，省里举办曲艺调演。曲艺队参加两个节目：相声《死不让位》和《赤桑镇》。《死不让位》由省文化厅推荐，参加文化部、中国曲协在北京举办的"全国曲艺新作研讨会"。1982年，曲艺队承包演出相声专场。先后应邀参加演出的有马宝璐、任文利、余文光、黄文斌、赵勇等。演出活动范围从大江南北延伸至长城内外。1983年，更名为淮南市歌舞团曲艺队。1984年，对外改称淮南市相声艺术团，仍是淮南市歌舞团的一个组成部分。主要演员有李慧桥、金文和、李文利、张玉琪、罗建等，先后搭班演出的外地演员有潘庆武、王泉瑞、郑小山、夏传伦等。1985年下半年，著名相声演员侯宝林应邀来团进行教学示范演出，并担任相声艺术团的艺术顾问。相声演员胡仲仁，天津市曲艺团于世猷，北京市曲艺团殷培田、李业明、张常来，宁夏曲艺团王文进等也曾随同侯宝林来团合作演出。至1985年该曲艺队仍有演出。

淮南矿区宣传队曲艺队　专业演出团体。全民所有制。成立于1973年。队址驻淮南矿务局招待所。队长王之平，次年，队长改由王治安担任。有专职创作员井友平，演员李慧桥、王敏等。曲艺队以深入厂矿、基层、井口演出为主，深受职工欢迎。王治安表演的快板书，幽默典雅，风趣不俗，常常是翻场三两个段子下不了台，人们戏称"王胖子"。曲艺队几年里，先后创作演出了几十个段子。主要有相声《找师傅》、《大刚和小强》、《劳动号子》、《四人帮的自白》等。1977年曲艺队解散。

安庆市曲艺队　专业演出团体。集体所有制。成立于1974年3月。负责人先后有邢援朝、方忠伟、刘世轩、张斗文等。成员有焦贤慎、马虹、高庆平、杨霞宪、薛艳萍、齐巧玲等。建队初，队员被派往合肥市曲艺团学习，一个月后转安庆市黄梅戏训练班学习，三个月后，又赴蒙城县文工团曲艺队学习。先后聘请了相声演员顾海泉、高笑临来队任教，演员水

平很快提高。焦贤慎表演的单口相声《采访记》,以及他和马虹合演的《越唱越高兴》、《说一不二》等均成为保留节目。自1978年起,演员分批送安徽黄梅戏学校学习,转入安庆市百花黄梅戏剧团改唱戏曲。

滁州歌舞团曲艺队　专业演出团体。全民所有制。原名滁县地区文工团曲艺队。地区文工团恢复于1972年,文工团曲艺队成立于1975年。1981年文工团改名滁州歌舞团,曲艺队也始用今名。主要演员有吴伶、何奇、赵彬、周小红、刘培枫、刘艳秋、管尚柱等。歌舞团副团长曹业海兼曲艺队队长。1982年,为探索文艺团体体制改革,由曹业海牵头,重新组织改革型的曲艺队。借助于当时农业大包干经验,采取人、财、演出三个方面归属队里处理,经济独立核算。承包时的曲艺队,没有财政投入,由演员个人凑钱购买简单的设备,当时固定资产总计仅人民币四百元左右。他们以改革为动力,聘请了著名相声演员张永熙、马宝璐加盟演出,曲艺队演出水平不断提高。从1981至1985年,曲艺队在江苏、山东、河南、河北、山西、陕西等省巡回,社会效益良好,经济上丰收,也为剧团的改革积累了经验。他们经常上演的创作曲目有:相声《草包总编》、《习惯杂谈》、《旅游干部》,数来宝《花鼓声声》(1982年3月在全国优秀曲目观摩演出[南方片]中获文化部颁发的创作二等奖),琴书《包公赔情》,单弦《老师长在工地》等。至1985年,曲艺队仍有演出。

萧县曲艺队　专业演出团体。全民所有制。成立于1975年10月。队址在萧县文化馆。全队三十二人,其中学员二十四人。主要演员有坠子演员陈凤英、唐桂英,琴书演员曹月英,快书演员王元明等。专职创作人员有夏智德、陈怀祥。业务教师有高笑临、李元同、王福运等。县文化馆的萧廷一、黄立贤等先后担任队长,评书演员金其山任副队长。曲艺队的前身是萧县曲艺培训班。根据当时的形势,中共萧县县委明确规定宣传"学大寨,赶郭庄"是曲艺队的主要任务。因此,全队经费,均由县财政拨款。曲艺队演出的曲目,多为本队创作,部分移植。1978年秋以前经常上演的曲(书)目有坠子《换种子》、《耿老汉打铃》、《送粮路上》、《井深情长》,安徽琴书《向阳花》、《洪学贵》,快书《孔老二求官》。1978年冬以后,该队创作了许多配合"拨乱反正"、批判"四人帮"的曲目,如坠子《偷狗》、《看病》、《看泥塑》,安徽琴书《赵部长探亲》、《十个大鸡子》,快书《吹猪》等,很受观众欢迎。1979年,曲艺队又排了快书《武松》,坠子《逼上梁山》、《改行遗恨》等一批优秀的传统曲目和新编曲目。还以坠子、琴书的曲调,排演了部分小戏曲,如《小女婿》、《小姑贤》和《拾玉镯》等。1980年,曲艺队主要负责人和青年演员先后调出,最后只剩下六人,名存实亡。

安徽省曲艺团　专业演出团体。全民所有制。建于1977年,团址在合肥市原安徽剧院内,有平房二十六间,计二千平方米。首任团长姜世民,副团长朱浩强,编剧王长安,导演李多琴,相声演员高笑临、潘庆武、朱胜宗、沈季、许昌平、卢云祥,评书演员梁君,京韵大鼓马晓利、汪秀和,坠子演员夏芹、李卓卓,山东快书演员李昌鳌,琴书演员吴成云,魔术演员朱长源、高洪宝、朱永光,声乐演员汪玉霞、朱薇薇、孙愉欣、杨竞、何成玲、洪庆生、杜玲

以及郃长生、邵月峰等，乐队刘兵、刘家其、吴孝才、吴琮、王继伟、任韵、宋平、章万杰等。1979年，曲艺团先后赴本省各地、市公演，并在全国近二十个省份巡回演出。节目主要是本团改编或创作的。有《铡美案》、《报菜名》、《新北国之春》、《只生一个好》、《万水千山总是情》、《上海滩》、《名导演》、《歌声嘹亮》等。共演出六千余场，收入一百余万元。1982年，合肥市筹建市少年宫。曲艺团举办了为期一月的义演，节目是《出租的新娘》，初演出于合肥剧场，场场客满。一个月后转入江淮大戏院公演，节目仍是《出租的新娘》，一个月又是场场客满。收入全部捐给了合肥市少年宫。后创作琵琶弹唱清音《啊，安徽，我要赞美你！》参加了在宿州举办的安徽省1982曲艺调演，获演出、创作、优秀节目三项奖。1983年夏，省曲艺团赴淮南矿区义演一个月，收入全部捐给本省灾区。同年先后参加全省专业剧团调演和在苏州举行的全国相声调演华东片演出，朱胜宗、沈季演出的相声《万水千山总是情》获表演二等奖。这年，省曲艺团开始承包，共分高笑临，朱长源，朱胜宗，马虹、梁君，刘兵、李多琴等五个演出队。1985年，为深化改革，省曲艺团建制撤销，同时以原曲艺团人员为主体，组建了安徽省庐州艺苑。

铜陵县曲艺组　民间职业演出团体，隶属县文化馆。1979年5月，经过铜陵县曲艺会演后，选出十名演艺水平较好的艺人组成。主要人员有郑克武、陈玉龙、夏可新、洪义进、巫和振、张同根、郭丽民等。郑克武选为组长，文化馆副馆长姚介平负责该组的业务管理和艺术指导。曲艺组成立时，制订规章制度，有例会制度、演出制度和请假制度等。规定每年举行四次例会，汇报个人演出情况。填写演出登记表。要求演出书目不仅有传统的，还要增加现代题材的中、长篇书目，也可自编些反映现实的小段子。例会期间，学习党的文艺政策，交流艺术经验，分清传统曲目中的糟粕与精华，推陈出新。对新编曲目，强调符合政策，艺术感人，并选出某些段子，内部示范演唱。曲艺组在农村或集镇，以当地的茶馆和公共棚廊为演出场所，就地演唱就地收费。在县城或有条件的地方，进剧场演出。他们还到南陵、繁昌、青阳、贵池、枞阳、无为等十多个周边县和乡镇演出。常演的书目有《杨家将》、《呼家将》、《施公案》、《月唐》、《天宝图》、《地宝图》、《水浒》、《响马传》、《罗通扫北》等近八十部。现代书目有《红岩》、《皖南烽火》、《雷锋》、《王杰》、《五十一号兵站》等近二十部。艺人们自编自演蔚然成风。盲大鼓艺人夏可新自编自唱的《计划生育好》、《土地承包责任强》、《赌鬼伤魂》、《十字新唱》等，得到好评，并在《铜陵日报》刊发和县广播电台播出。1980年评出三名优秀艺人夏可新、陈玉龙、洪义进，文化局发给奖状和奖金进行鼓励和表彰。曲艺组成立以来，演出累计达六千二百多场，听众达三十五万六千人次。至1985年，仍有演出活动。

全椒县曲艺魔术队　民间职业演出团体。建于1979年春。前身是建于1970年的全椒县襄河镇文艺宣传队，成员是当地爱好曲艺的青年农民。1976年以前，名为业余，实则脱产。演出虽不收费，但排练、演出均分别由成员所在生产队付予工分，襄河镇也给予少

量补贴。因此演出质量逐步提高。曾应邀到滁县、来安、嘉山等地巡回演出。1979 年春，魔术演员刘家才带几名学员加入该队，由全椒县文化馆牵头，改名为曲艺魔术队，主管部门为县文化馆，性质也由业余改为职业。并由县文化馆组织创作了部分曲艺节目，连同魔术组织了一台曲艺魔术晚会，赴滁县、定远、嘉山、两淮煤矿等地巡回演出。在两淮煤矿，观众排队购票，演出时观众喝彩声此起彼伏。他们创作演出的节目有淮北琴书《迎闺女》，天津快板《晚婚节育好》，单弦联唱《拒腐蚀永不沾》、《把关》，山东柳琴《一根银针一把草》，京韵大鼓《雪夜出诊》，数来宝《林业主任》，山东快书《妖婆理发》等。1984 年该队演出收入下降，难以自负盈亏，因此解散。

利辛谷家琴书班　　民间职业团体。利辛县谷家琴书班是利辛县阚疃谷圩村琴书艺人谷保宽于 1980 年创建。谷保宽 1926 年出生，青年时学唱花鼓戏，解放前曾在阚疃杨郢黄兆文花鼓戏班从艺。解放后，花鼓戏散班，谷改唱琴书。谷保宽兼团长，带领两个女儿、大儿子、大儿媳、二儿媳还有其弟弟及侄儿侄女等，创办起家庭清音琴书演唱团，既可一人主唱，又可分角色演唱。主要演出传统或新编琴书小段，也可简单地化妆演出文场小戏。活动范围远及凤台、颍上、蒙城、寿县、六安等地。1984 年，停止活动。

涡阳县曲艺团　　民间职业演出团体。成立于 1980 年。团址在涡阳县文化馆。团长张志云，副团长李超山，团员有马伯良、王文义、苗翠平、王玉兰、刘金荣、李忠信、董之中、刘中民、马凤军等三十余人。这些演员都是从全县民间艺人进行全面考核中选拔出来的素质较高的青年艺人。他们每年在县里集中学习一次，然后分成十二支曲艺队，以分散和自由结合的方式在乡镇庙会巡回演出。1985 年，为配合普法宣传，他们抽出十二名青年艺人，自编了一台宣传“普法”曲目，在机关、工厂、乡镇演出，很受欢迎。张志云、董之中、程艳华等人演唱的安徽大鼓《吕洞宾戏牡丹》、《四十八侠闹淮安》，先后由山东济南齐鲁音像出版社录制出版，并制成唱片。

业余演出团体

柳坂围鼓高腔班　　业余班社。建于清嘉庆十五年(1810)。班址设在今岳西县田头乡柳坂村。早在明末清初，柳坂一带就有少数文人和致仕官员背人清唱高腔曲子自娱的爱好。嘉庆初，廪生柳荣获的祖母按当地习俗，命柳率众弟兄在课余时间进山瞄穴(为老人采好坟地备选用)。这时，柳荣获已在安庆、石牌一带学会围鼓高腔艺术，借此机会背着祖母传授给胞弟荣旌、荣冠、荣伯、荣侃、荣撬、荣梯等。于是柳氏弟兄常携乐器在深山老林中演唱自娱。如此三年，祖母见疑，命管家跟踪暗察，终于发现七兄弟之所为。祖母并不反对他们演唱自娱，该班遂告形成。

柳荣获以教书为业，教学之余也教学生演唱。柳坂地方素重读书，因此柳姓子弟多读书，凡读书子弟则多学唱曲，于是代代相承。其中，“荣”字辈七人，“绍”字辈十八人，“基”字辈三十二人。这三代学生中，贡生、监生、庠生多，为官的也多。活动方式是“文人围鼓”，即文人圈内自娱，有时也参加当地民俗活动的演唱。道光后期，柳绍轩出任某地知县，赴任时随带鼓、牙板，常一人自唱自娱。咸、同时贡生柳亦凡（名基正，儒学正堂）与监生柳基时、柳基植修订过《琵琶记》、《三元记》、《鹦鹉记》、《桑园记》等十多部本戏的部分曲文。

光绪初，“贤”字辈子弟在柳亦凡支持和外来艺人刘星阶影响下，曾经将围鼓发展成舞台演出，主要艺人有柳宗耀、柳廷西、柳帮举等。中华人民共和国成立前，大别山区处在战乱之中，该班虽有“胜”字辈子弟继承技艺，却陷于停滞状态。其中，投身革命并成为中共地下党员的烈士柳廷芳、柳绍尧是该班主要艺人。烈士柳文杰（县农协会长）、柳展筹（红三十四师团长，后在吉鸿昌部下任职）也都在少年时期习唱过高腔围鼓。中华人民共和国成立后，该班恢复活动，“应”、“锡”两辈重振旗鼓，成立了柳坂乡业余剧团，主唱围鼓。该班七代相传，先后百余人从艺，延续至今历时一百七十余年，为岳西县有史可考最早的高腔围鼓班。

五河围鼓高腔班　业余班社。建于清道光初年（约 1821—1831）。班址在今岳西县五河镇。建班前，五河镇王氏族中已有少数文人从安庆、石牌一带引进围鼓高腔，仅限个人自娱。形成班社时，演唱者有王达三（监生）、王正刚（武举）、王曰修（举人）、王炽远及其六位胞弟（均监生）和中医姜子凡等十余人。领班王达三，唱、打（司鼓）俱精。以后各代传人有王庭绪、王培庚、王浣溪、王显承等二十余人。还传给邻近地区的刘星阶、崔观成、崔显仁、蒋士贯、储理阳、杨高华等。参加演唱的一般都是读书人，其中贡生、监生、庠生较多，大部分以教书、行医、经商为业，也有地方官员。活动方式是文友之间围鼓清唱自娱。他们注重文词，相互切磋，唱腔多循古朴，尤重板路规范。由于成员经济条件较好，社会地位较高，所以他们羞与民间围鼓艺人为伍，即使参与民俗活动演出，也必与自己地位相适应。因此有“文人围鼓”之称。这一形式自道光至中华人民共和国成立前基本变化不大。

本班的另一支是五河高腔班，成员众多，基本来自农民、小商贩、手工业者。清光绪六年（1880），一位曾在京城从过艺，于太平天国时期浪迹江湖的江西倪姓艺人来至五河，为王达三等赏识，遂出资邀其为族中子弟授艺。一住三年，传授高腔剧目三百出，组建了戏曲班社，即五河高腔班。主要艺人先后有王有贤、王德冈、王再成、叶题名、王会明、储遂怀、叶仁胜、崔尊鹤等数十人。所有艺人既能登台表演，又能围鼓清唱。艺人文化水平不高，曲词口传心授，唱腔循倪姓艺人所传。除《黄天荡》等少数武戏外，传奇剧目和喜曲，均能围鼓清唱。该班艺人还以各自住所的灯会为基础，组成能分能合的围鼓小班。光绪初年以后，艺人王有贤、叶题名、王会明、崔尊鹤等在岳西、潜山相邻地区收徒传艺，先后建起灯会围鼓班五十余个，产生较大的影响。二十世纪三四十年代，大别山战火不断，中共地下党员、围

鼓艺人王义盛，以演唱围鼓为掩护，秘密从事党的工作，后被捕牺牲。中华人民共和国成立后，岳西县人民政府采取多项恢复围鼓高腔艺术的措施。储遂怀等培养一大批青年演唱者。王会明等老艺人献出数十卷家藏珍本，其中有不少清代文人手迹，也有孤本、善本。1959 年，岳西县成立了专业高腔戏剧团，该班艺人储遂怀、王英时、崔尊鹤被聘为唱腔教师，先后为县高腔剧团、省徽剧团传授了《荆钗记》、《锦上花》、《拜月》等数十出剧目的唱腔。1960 年，县高腔剧团合并于岳西县剧团后，储遂怀等老艺人又回归乡里，继续进行民间围鼓演唱。“文化大革命”期间，高腔围鼓艺术被迫终止活动。1978 年后，县有关部门又支持恢复五河高腔小组，仍以围鼓清唱为主。艺人王学集、王宗舜、王英胜、王琦福、王储根、王柏水（女）等常在春节期间演唱。五河高腔围鼓班自清道光至今，活动一百六十余年，五河、桃李两地王、崔、储、叶等姓六代约百余人先后在该班从艺。五河是岳西县高腔围鼓的重要基地，五河高腔围鼓班是岳西县围鼓高腔的主要班社。

茅山围鼓高腔班　业余班社。建于清光绪初年。班址在今岳西县茅山乡。围鼓高腔艺术由五河向山人刘星阶传入。刘是读书人，道光末师承王达三、姜子凡等。茅山贡生崔观成（1854—1929）、崔显仁等爱好高腔围鼓，遂聘刘星阶为师授艺，由崔姓文人组成围鼓班。该班传了四代，第二代崔凤岐、第三代崔道宪、第四代崔孟常，为知名艺人。健在的崔孟常（1917 年出生）是岳西县高腔围鼓艺人中的佼佼者。他十二岁入班师承崔道宪，会曲二百余出，尤以《逼嫁》、《撬窗》、《追舟》等唱腔难度高的剧目拿手。他音色清纯，善仄声，韵味足。崔孟常曾读过七年半私塾，对曲目文词与唱腔颇有研究，留下丰厚而珍贵的艺术遗产。1958 年，曾调至岳西县高腔戏剧团任唱腔教师，传授了《捧盒》、《思春》等一批剧目。其间，应安徽省徽剧团邀请，与储遂怀同赴合肥挖掘高腔音乐遗产。崔、储演唱，由陆小秋、王锦琦等记谱，共记录高腔剧目《白兔记》、《琵琶记》等二十余种计六十余出的唱腔，还记录了喜曲十余支，曲牌音乐六十四支，由省徽剧团辑成《岳西高腔唱腔汇编》三辑，《岳西高腔曲牌》一辑。1966 年停止活动。

沧溪王曲班　业余班社。建于清光绪年间。第一代班主王长久（1876—1925），第二代班主王文质（生卒不详），第三代班主王嘉璜（1907—1968）。主要成员先后有王泉福、王林福、王嘉柳、王有启、王绍全、王金济、王有宗、王槐顺、王有从、王有骞、王嘉钿、王熙隆、王熙成、王熙发、王熙贵、王安良、王有刚等。班址石台县珂田乡大山村王村组（自然村落）。对于唱曲，健在的老艺人王嘉钿解释，祖辈相传，唱曲是其名，识字是其实。上了曲场就等于免缴了上正经私塾的学俸，又学到了许多在师塾中学不到的知识。

据当地山民所说，“自有沧溪王，就有沧溪王氏班”，查王氏宗谱，沧溪王建村落在明嘉靖年间，那么沧溪王氏曲班的历史至少上溯至明万历年间，而可考的历史则在清末，先后鼎盛于民国初期和中华人民共和国成立初期。1964 年，四清工作队进村，唱曲班终止活动。他们演唱过的曲目有一百余出。王嘉璜收藏的曲目抄本摞在一起有一尺多厚，至“文

化大革命”扫“四旧”期间方被烧毁，烧掉的抄本有《长春》、《四喜》、《姜维探营》、《孔明观鱼》、《五台会兄》、《包公贺屋》、《五英成亲》、《武家坡》、《送京娘》、《刘基上朝》、《郭瑷上寿》、《别窑》、《解宝》、《张仙送子》、《花园得子》、《小进宫》、《三击掌》等。现存抄本还有《孔明观鱼》、《四喜》、《送京娘》、《武家坡》、《别窑》等十余出，均藏于王熙贵家中。唱曲的唱腔分为两个曲派，一是江西曲派，一是石牌曲派。沧溪王曲班是江西曲派。记谱形式和石牌曲派相同，即工尺和籬点并用，脚色行当与京剧相同，分生旦净末丑五行。常用伴奏乐器：武场有大锣、小锣、鼓、挎板、铙钹等；文场有笛、唢呐、箫、二胡、京胡等。常用皮簧有〔西皮〕、〔西皮流水〕、〔二簧〕、〔反二簧〕，常用曲牌有〔大开门〕、〔小开门〕、〔满江红〕、〔一枝花〕、〔水莲花〕、〔上画楼〕、〔水龙吟〕、〔朝天子〕、〔将军令〕、〔哭皇天〕、〔夜行船〕、〔西门净〕、〔小白茂〕、〔美女人〕（疑为〔虞美人〕）、〔山坡羊〕、〔傍妆台〕、〔柳播金〕、〔老五更〕、〔小五更〕、〔红绣鞋〕、〔寄生草〕等三十余支。沧溪王曲班的班主，被同班艺人称之为师父。对班主要求：艺术上相对拔尖，又要有相应的组织能力。凡新艺徒入班，必通过祭堂方可。祭堂是一种仪式，地点设在宗祠内。由师父（班主）掌刀宰杀一至二只公鸡，同时致祭词，大意是希望新艺人入班后必须严肃认真地学曲、唱曲，从严要求自己，以曲养性，陶冶自己的人品艺德。新艺徒表态，大意是恪守班规，认真学曲，认真做人。然后鸡熟酒到，在师父带领下，首先祭祖，祭词大意是愿列祖列宗保佑从艺子孙平安，艺名远扬。次第是全班艺人向师父敬酒，新、老艺人相互敬酒。仪式结束，师父随即教曲。曲班无事不唱曲，有事必唱曲。所谓有事，是指民俗活动。曲班是按民俗活动内容安排曲目的。如岁末年初在公祠唱《四喜》，新居落成唱《包公贺屋》，新婚之夜唱《王英成亲》、《张仙送子》或《花园得子》，寿诞之期唱《郭瑷上寿》，学成之日唱《刘基上朝》，玩灯之夜唱《姜维探营》，朝圣途中即前往九华山朝金地藏的途中，则唱《送京娘》和《西游记》故事折戏。不管民俗是什么内容，演唱什么曲目，都必须先唱一曲《长春》。曲班以坐唱的形式唱曲，演员清一色男性，不化妆不搭台，只选择一个较大的堂心，即客堂的中心位置纵向拼起三四张八仙桌，围桌而坐即可演唱。桌中放着一排自制糕点，桌旁放着演唱者自带的曲本、曲谱、乐器。演唱时无特技无身段。演唱者一人数角、人人演唱、伴奏相兼。沧溪王曲班是当地著名的唱曲班，活动范围遍及周围数十里的集镇乡村。

古坊唱曲班　　民间业余班社。建于清末民初。班址在岳西县古坊乡下古坊村。班主刘卓埔（1880—1950?），主要成员有刘和声、刘和钦、刘四友、刘友存等。今刘友存仍健在。刘卓埔是清末秀才，他的叔叔曾于同光年间在吏部任职，传回北京职业班社的部分唱本，刘卓埔本人在外省任粮曹时，也曾向职业艺人学过唱曲和器乐伴奏。回乡后根据唱本传授唱曲。刘的子侄在外经商，他们在两湖、两广、两江等地学会了不少车灯、小曲，回乡后经常演唱。如刘和声在外地学会曲调近百首，其中名曲〔四季相思〕，就是他从江西罗田学回来的。刘寿山本人是唱曲班创班人之一，他的侄子刘和钦也是跟着他在外经商时学会了

唱曲的。至民国初年，已积累皖西南、鄂东、湖广及下江曲调百余首。曲目有宣讲古人古事或传播知识的《千家诗》、《十二月古人》、《报花名》等；有宣扬传统伦理道德的劝世曲《十劝大姐》、《十劝情哥》、《双劝五更》等；有为喜庆活动服务的《四季喜》、《送子》、《大拜年》以及表达男女情爱的《小玉美郎》、《四季相思》、《四季到春来》、《十二靠楼台》等。由于文人参与，情爱方面的曲目，文词一般比较典雅。他们通常只在节日演出，有时也应邀至皖鄂交界的湖北省英山县的陶河、土门，本县的江山、王程、白帽、余河、凉亭等地演唱。唱曲班延续至今，已活动了八十余年。中华人民共和国成立后，艺人刘和声、刘友存先后多次被县文化部门采访，提供了数十个曲目资料存档。

儒林社　清音业余演出班社。建于辛亥革命(1911)前后。社址在涡阳县义门集。成员有朱玉山、锁二知、张汉增、刘长仲、张敬宽、王金贵、曹天顺、满长富、盖廷璋等。他们都是知识分子。王金贵擅月琴，盖廷璋擅抓筝，一曲《平沙落雁》令人心旷神怡。经常演出的曲目有《古城会》、《凤仪亭》、《游龙戏凤》、《双妓》、《葬妓》、《占花魁》、《闹天宫》、《十六愁》、《穿珠帘》等二十余部(篇)，经常使用的曲牌有〔四句平头〕、〔阴阳句〕、〔剪靛花〕、〔银扭丝〕、〔鲜花调〕、〔洛江怨〕、〔梅花落〕、〔诗篇子〕等二十余种。由于演唱的时候常衬垫“亚儿哟”，地方上便说他们是“唱亚亚油”的，于是“亚亚油”就成了清音的代称。民国二十八年(1939)以后，人员有所变动。社长许岐山，是当地有影响的儒医。成员大部分是年轻的读书人，如盖宝琦、李纪文、刘鸿永、董纪才、刘海涛、穆室璋、李明、穆绍禹、锁二知、刘长仲、满长富、朱玉山等，朱玉山任全社业余辅导。听众也多数是知识分子，如锁惠卿、锁象山等老先生。他们还自制了一批乐器，如三弦、大三弦、坠子等，用料上等，音质音量都可以和正宗苏州货相比。这时的演唱曲目增加有《张家湾》、《李家集》、《翻车》、《盼夫》等。双沟袁幼臣入社后，又传来《长坂坡》、《徐母训子》、《坐楼杀院》、《得钞傲妻》、《马嵬坡》等十多部曲目，从而丰富了演出内容，活跃了地方群众的文化生活，使北词清音成为抗日战争时期这一带主要的流行曲种。在听众锁惠卿、锁象山的帮助下，儒林社制订了较为严格的规章制度，内容大意如下：一、严格遵守当时社会对知识分子的要求，做到衣帽整洁、举止文静。演出不取报酬，除烟茶外，概不品尝，唱完便退，绝不逗留。二、放下架子，面向大众。过去非客厅不入，桌不铺毯不坐，制订规章后，只要有人邀请便唱。三、唱时要相互谦让，保持君子风度。四、如不遵守规章，须接受社长和社友的规劝；知错不改，除名出社。由于成员素质较高，都能恪守纪律，因而受到各界的普遍欢迎。民国三十六年，由于受战乱的影响，儒林社成员忙于生计，活动渐趋沉寂。到了民国三十七年，便停止了活动。中华人民共和国成立后，王凤山、穆绍禹、徐岐山等人重新组织活动。1958年以后，儒林社成员相继谢世，活动终止。

白帽围鼓高腔班　业余演出班社。建于民国四年(1915)。班址在今岳西县白帽镇桥梁村。创建人徐永和(1877—1953)。该班的前身是高腔皮影戏班。清光绪二十三年

(1897)，徐永和与族中青年徐锡恩、徐龙恩、徐车水、徐斗南等十余人，于石牌将高腔皮影戏传回家乡白帽镇，组班演唱于今岳西、太湖、英山相邻地区及长河、皖水一带，颇有影响。徐永和本人以教书、行医为业，家境较好，对高腔艺术有所钻研。民国四年因皮影设备损坏，他们便改唱高腔围鼓，参加民间灯会及贺新婚、贺店开业、贺新居等民俗活动演出。其间，余道龙还到白帽附近的双坂、古坊、牌楼、河图、徐良等处组建小班(多与当地吹打班、唱曲班结合)近十个。民国三十四年，徐永和、徐斗南在本地收徒传艺，先后把高腔艺术传授给徐祖佑、徐耀灿、李润乾等。此辈艺人从1962年起，又陆续收徒传艺，从而使高腔围鼓艺术延续至今。该班早期能唱《古城记》、《三元记》、《白兔记》、《投笔记》等书中的单折约百余出及部分喜曲。后曲目有所减少。徐祖佑还创作了《五关斩将》、《焦裕禄》(围鼓词)等曲目。该班所存抄本，其“箍点”与县内五河等处抄本略有不同，因而吐字厚重，行腔质朴，古韵浓郁。锣鼓谱也比较多，伴奏水平也比较高，常规演出以“大场”为主。知名鼓师有徐永和、徐祖佑等。至1985年该班仍有活动。

采石梨簧玩友班 业余演出班社。建于民国十一年(1922)。班址在马鞍山市采石矶镇。班主郑寿春。成员有张伯循、王前贵、章学斌、史学礼、黄大信、笃明林等五十余人，其中乐队十余名。他们在镇上都是较有影响的文化人，如郑寿春通音律、擅瑶琴，张伯循精于填词。初名梨簧俱乐部，仅不定期聚在俱乐部里自唱自娱。不久便应邀演出，演出不收费、不搭台、不化妆，只在院落或晒谷场清唱。因此，人们称其为玩友班，俱乐部也就一随众意改名玩友班。镇上凡有人祝寿、建房上梁、新屋落成、店面开张、乃至孩子过花等都要邀请他们演唱。经常演出的梨簧曲目有三十多个，最受欢迎的有《云楼会》、《秋江》、《吕纯阳三戏白牡丹》、《斩经堂》、《朱买臣休妻》、《许士林祭塔》、《蟠桃会》等。张伯循重填了《蟠桃会》中部分唱词，改编为喜曲《八仙庆寿》，这是民间祝寿活动中必唱的曲目。他们的活动范围也很快由采石矶扩大到雨山、江心洲、当涂、和县一带。抗日战争爆发后，马鞍山沦陷，玩友班停止活动。抗战胜利后，又活跃了一段时间。后成员相继谢世，至中华人民共和国成立时仅存出生于光绪二十五年(1899)的笃明西老人。为挽救濒于泯没的梨簧调，1950年春，采石矶镇人民政府设立了梨簧演唱队，聘请笃明西为教师，传授梨簧艺术。1955年8月，马鞍山矿区举行矿区职工文艺会演，该队演出了梨簧调《孟姜女》、《陈妙常》、《秦雪梅》。这是第一次将梨簧调清唱搬上舞台演出。会演结束后，陈庆祥整理改编的《追舟》，于1956年5月参加矿区调演。八月，又参加安徽省第一届戏曲观摩演出大会演出，获优秀挖掘整理奖，优秀演出奖，老艺人笃明西获优秀演员奖。1958年，当涂县文工团向采石梨簧队学习了梨簧调《秦雪梅》、《安安送米》、《追舟》，以曲艺形式参加了在蚌埠市举行的安徽省第一届歌舞曲艺观摩演出大会，三个曲目俱获优秀演出奖和优秀曲目奖。1966年，采石业余人民剧团解散，梨簧演唱队也随之解体。

延寿社 业余清音演唱班社。建于民国十五年(1926)。社址在亳州城内夏侯巷耿

宅大院。召集人耿芷斋。三弦伴奏耿芷斋、萧振武、汤彩亭。坠子伴奏韩卓然、李寿亭,演唱者有萧振武、李廷桂、李寿亭、汤彩亭、陈会元、王光五、雷秀峰、韩卓然、陈景远、蒋璧清等共二十余人。他们都是知识分子,其中李廷桂是较有影响的书法家。经常演唱的曲目有《张家湾瞧闺女》、《妓女悲秋》、《断桥》、《徐母训子》、《坐楼》、《马嵬坡》、《醒世词》、《五卅惨案》、《宁武关》、《诸葛亮舌战群儒》等。自唱自娱,切磋技艺,有时也应邀公演,但不收费,也不接受任何酬谢。中华人民共和国成立前,随着成员年龄老化,逐渐停止活动。

新民社 清音演唱班社。建于民国十八年(1929)。社址在亳州城内丁家巷孙宅院内。召集人孙仿山,三弦伴奏袁新峰、张贯道,坠子伴奏锁灿英、黄铸成,演唱者有孙仿山、锁灿英、锁开义、锁开真、李光远、锁灿文等二十余人,其中回民知识分子占多数。经常演唱的曲目有《追舟》、《断桥》、《妓女悲秋》等。他们经常聚会在孙家大院,切磋技艺,自唱自娱,有时也应邀堂会演出或公演,演出不收费、不计酬。随着成员老化,中华人民共和国成立前即逐渐停止活动。

义乐社 清音演唱班社。建于民国二十一年(1932)。社址在亳州城内白布大街。召集人李义亭、吴坤,成员三十多人,多数为年轻的读书人。其中三弦伴奏杨海洲、洪化先,坠子伴奏邓诗安、吴玉品,演唱者有李义亭、吴坤、石昆山、王金顶、王士荣、邓哲民、王观五、尤树勋、锁老八、任硕光、胡波臣、俞从舟、王全胜、马运昌等。经常演唱的曲目有《追舟》、《张家湾》、《妓女悲秋》、《断桥》以及杨海洲创作的《雁落沙滩》、吴坤改编的《挑帘》、《戏凤》、《闹天宫》、《曹操逼宫》等。他们经常聚会,相互交流,自唱自娱,有时应邀演出,也不收费、不计酬。中华人民共和国成立后,义乐社成员老化,活动逐渐停止。今健在的老艺人只有吴坤等寥寥数名。

大英白曲班 业余白曲演出班社。成立于民国二十九年(1940)。班址在来安县武集乡。全班四人,班主彭正举,成员贾树坤、周天成、余立和。彭正举、周天成是理发工人,贾树坤是店员,余立和是农民。出于爱好而自愿组织,演出从不收费,受到观众欢迎。听众赞誉他们顺口溜:"彭正举的阔(阔口),周天成的窄(窄口),贾、余帮腔真出色,能拉胡琴会敲碟,不图钱财真特别。"每逢春节玩花灯时,他们还帮灯唱白曲,更增添节日气氛。新四军在路东开辟抗日根据地以后,他们自觉地以曲艺鼓舞群众的抗日情绪。如一次白天在武集乡演唱自创的曲目《抗日英雄严独手》、《王文英参军》,晚间又到水口镇附近的一个大村庄演唱《人财两空》。水口镇驻有日本侵略军,演唱《人财两空》时,周天成反串农村姑娘。这时日军到了,一个日本兵还当真把他视为花姑娘,追赶他大半夜,他也有意牵着日军乱跑,不仅摆脱了日军,还引开日军,让众乡亲脱了险。该班何时解体不详。

合肥市政法文工团曲艺演出队 业余演出团体。建于1958年2月。政法文工团隶属合肥市公安局上张圩农场。曲艺队八人,队长刘犁,队员有季一朗、马伯良、黄鑫荣、徐文寿(女)、苏承卜、赵文运(外聘)、尤小林(外聘)。除外聘人员外,都是原在文艺团体工作,

"反右"中被划为"右派分子"而被劳改的人员。曲艺队随团演出，经常上演的曲目有：相声《丰收在望》、《值班主任》、《法网恢恢》(以上由刘犁创作或改编)、《浪子回头金不换》(刘犁、薛晓创作)、《妈妈，我回来啦》(黄鑫荣创作)、《孝子贤媳》(夏景图创作)、《治病有术》(马伯良改编)、《恋爱漫谈》、《八扇屏》、《捉放曹》、《汾河湾》，三人相声《训徒》、《扒马褂》，评书《审鬼记》(马伯良改编)，化装小品《线》(薛晓创作)，快书《斩断未了情》(马伯良创作)等。文工团每星期六、星期天两晚在农场小剧场演出两场。星期六是对农场干警和全体犯人及劳教人员内部演出，星期天对公社社员售票演出，票价两角。1960 年，市文化局对他们演出的剧、曲目审查后与市公安局协商，批准政法文工团完成内部演出后，可以在巢湖周围公开演出。票价暂订四、五、六角三等。于是他们经常巡回演出于巢湖周围的义城、义兴、施口、长临、河口、大圩、新河、忠庙等地，农场派出大型机动木帆船两艘，一艘载演员，一艘运服装道具，受到巢湖人民群众欢迎。曲艺队还到合肥市工人文化宫、东市区文化馆剧场售票演出二十七场，到合肥砂轮厂慰问演出三场并向合肥市公安局作了汇报演出，受到市局干警好评。1962 年右派甄别，政法文工团解散。四年中，他们积累了价值一万二千元的服装道具，并向农场上缴了四千元演出收入。

铜陵有色金属公司文工团曲艺队　业余演唱团体。建于 1963 年 4 月 20 日。是公司文工团的一个组成部分，文工团隶属公司工会俱乐部。曲艺队队长郑林哲，成员有许成祖、王锡祥、彤大忠、关怀光、李玉春、李德新、姚再利、秦爱林、小马等共十名。同年 5 月，赴铜山铜矿、井边铜矿、井巷公司、建安公司、第一冶炼厂、机械总厂、321 地质队等单位巡回演出，有时一天要演二三场。在 812 地质队，郑林哲、李玉春演出的相声《好医生》大受欢迎，郑林哲幽默诙谐的表演，逗得全场观众捧腹大笑，于是"小逗逗"替代了郑林哲的名字，他也将小逗逗作为自己的艺名。曲艺队两年内共演出三百六十多场。他们始终把写矿工、演矿工放在首位，因而深受矿工欢迎。1964 年 10 月，相声《好医生》参加了铜陵市职工业余文艺调演。同年 11 月 18 日出版的《铜陵战报》予以发表。安徽人民广播电台播放了郑林哲、许成祖创作演出的相声《王杰颂》。1965 年，李德新、姚再利、秦爱林创作演出的锣鼓快板《八大工》参加了安徽省职工业余文艺调演。1965 年 4 月，文工团撤销，曲艺队也随之解散，成员各自回原单位。

铜陵市文化馆曲艺队　业余演唱团体。成立于 1964 年 7 月。宗旨是学习乌兰牧骑精神，深入基层为工农兵服务。文化馆张念元任队长，郑林哲任副队长，相声演员有市百货公司张先瑞，市物资局郑一鸣，市人民银行彤大忠、王家奇，市卫生局兰世元，评书演员有市体委梁廷义，山东快书演员有市供销社李宝义。演出曲目有快板书《打得好》，相声《打电话》、《婚姻与迷信》、《买猴》、《改行》、《阵地参观记》，评书《林海雪原》等。他们坚持深入基层服务。服装、道具打在背包里，步行十几里甚至几十里去演出。途中只要遇到矿区汽车，司机便会主动把他们送到目的地。矿工称曲艺队为自己的文艺轻骑。1966 年 3 月，曲艺队

解散。

界首县化肥厂曲艺队　业余演唱团体。建于 1971 年。队长周国光，队员主要有范醒华、阎洪生、夏建华、李玲、宋玉侠、吴西军等。他们都是车间工人，平时利用业余时间自由结合在一起训练，有演出任务时集中。演出曲目也以自编的歌颂本厂、本县工人群众中的好人好事为主。截止 1978 年统计，自编自演曲目共二百多个，演出二百多场。其中较有影响的曲目是小鼓联唱《心情激动来报喜》。1978 年，这个曲目参加了阜阳地区曲艺调演，获演出一等奖。同年，曲艺队解散。

淮南市文化馆笑苑相声队　业余曲艺演出团体。成立于 1979 年秋。队长周明光，副队长樊伯言，演员有刘玉彬、陆明、徐祖国、方华山、赵心纯、张树仁、洪德昌等。是淮南市文化馆开展群众文化活动的一个组成部分。每周演出三场，即星期六晚、星期日下午、星期日晚。演出地点在文化馆大厅。厅内设小方凳，可容纳二百人，收入归文化馆作文化活动经费，演员不计酬，每场仅付误餐或夜餐费八角。在文化馆大厅连续演出半年。演出曲目有相声《新兵》、《打灯谜》、《黄鹤楼》、《追韩信》、《哭笑论》、《婆媳之间》、《肉上雕花》、《买卖歌》、《巧嘴媒婆》、《糊涂知县》，山东快书《鲁达除霸》、《三封信》、《出差》，化妆相声《三厢情愿》，长篇单口相声《君臣斗》、《张广太回家》等。开始数场，观众很多，时常要加座。由于多数演员节目不多，无法经常更换曲目，因而观众日渐减少。于是文化馆组织到全市各大厂矿俱乐部和附近的县城演出。在寿县和利辛两县县城都是连续三天客满。笑苑相声队还组织过一些艺术交流和观摩活动。1980 年，北京市青年曲艺队演出于蚌埠，中央广播说唱团演出于合肥。姜昆、李文华等著名相声演员到合肥。文化馆组织相声队先后到蚌埠、合肥观摩。1981 年夏，上海电影制片厂演员陈述、相声演员叶惠贤及京剧、越剧界的著名演员应淮南市工人俱乐部邀请来淮南演出，该队在洞山宾馆联欢，部分人员并参加演出。周明光、樊伯言演出了相声《打针》。1982 年春节后，主要演员因故退出，相声队停止活动。

合肥市青年相声艺术团　业余演出团体。建于 1981 年。团长刘犁，成员有庄宪明、成萍、张建、曹皖光、陆广强、苏俊明、李溪梅、胡凤玲、王克华、吴泽华、董世虹、刘伟民、刘晓犁、陈娟、田世聪等十五人。该团由市群众艺术馆组建。以文养文，培养基层曲艺骨干。演员来自市内不同工作岗位，由群艺馆与所在单位签订有关合同后借用。上演的曲目有“粉碎四人帮专场”、“五讲四美三热爱专场”、“计划生育宣传专场”、“歌颂自卫反击战专场”、“法制宣传专场”、“帮教专场”等。1985 年底，因合同期满，相声艺术团解散。五年来共演出七百多场，观众达九十万人次。其中，1984 年 2 月 1 日至 8 月 31 日，还到江苏、浙江、江西、湖南、贵州、云南、四川、湖北、河南等省、市进行巡回演出。还应成都军区之邀，赴老山前线慰问演出。

俱乐部 文化馆

霍山县烂泥坳红军俱乐部 苏区群众文化组织。隶属霍山县烂泥坳乡苏维埃政府。建于民国二十年(1931)6月。万世发、万兰青(女)先后担任俱乐部主任。该乡所属四个村的群众,都经常来参加活动。俱乐部设在烂泥坳街中心张济生药店(现为李有峰住宅)。八间瓦房,桌椅齐全。有会议室、乐器室、排演室。俱乐部的任务,通过文化活动,普及革命道理和文化常识,活跃苏区群众文化生活。活动内容除宣讲革命道理、教唱革命歌曲、组织文艺演出、慰问过往的红军外,还经常演唱红色小调,如《叹农民》、《红军攻打道士冲》、《红军小唱》、《胜利歌》、《红色四季歌》等。俱乐部还培养了一些红色民歌手,胡国翠就是其中之一。该俱乐部于民国二十一年根据地丢失时终止活动。

全椒县文化馆 群众文化管理机构。成立于1949年2月。前身是中华人民共和国成立前的民众教育馆。现馆址在县城内,设戏曲、曲艺、歌舞辅导,美术摄影,文艺创作,文物管理四股及《全椒文艺》编辑室。有工作人员十三名,先后担任馆长的有张华阳、董亮等。文化馆除日常的活动外,还管理、辅导县曲艺协会等县内专业或业余群众文艺组织。1975年以来,先后组织专题文艺小分队,以相声、小品等形式为某一项专题服务。如宣传省草灶小分队、宣传计划生育小分队、慰问灾区小分队等,小分队演出和文艺创作相结合,创作演出的相声《戴花》、《江青服》,天津快板《买鞭炮》等深受欢迎。

文化馆对曲艺活动十分重视,县曲艺协会和区、乡曲艺小组分别由县文化馆和各区、乡文化站管理。"文化大革命"以前,县城内洪栏桥文化馆原址辟为书场。常年开放,日晚两场。各文化站也因陋就简,建设了三十多处固定书场。

安庆市群众艺术馆 群众文化管理机构。成立于1949年4月,当时名安庆市人民文化馆。首任馆长肖荼(女),编制五人。主要任务是管理全市剧团、曲艺艺人、剧场,开展文艺辅导、宣传时事政策等。1950年,市政府将位于市中心地段的安庆专署旧址三层楼房拨交给文化馆和市图书馆共同使用,全馆编制也扩大为十四名。同时更名安庆市中心文化馆。之后迭次更名为安庆市第一文化馆、安庆市文化馆。"文化大革命"期间与图书馆合并,改名安庆市文化图书馆。1976年两馆分开,仍名安庆市文化馆,1985年定名安庆市群众艺术馆。1983年市曲艺团解散,人员安置馆内,总数达五十余人,著名艺人何大姑、卞永年都成为馆内工作人员。群艺馆的重点工作之一是管理和辅导曲艺艺人,组织群众性曲艺活动。如1954年市文化馆组织了安庆市代表队,参加了安徽省首届工农业余文艺会演,创作演出的相声《身体好》获演出奖。1979年,安庆市举办国庆三十周年业余文艺调演,由市文化馆演出或辅导的曲艺节目占整个调演节目的三分之一。其中,市文化馆创作演出的安庆大鼓《纯洁的爱情》(陈奇杰创作、方著若编曲、姜敬生演唱),市文化馆辅导、市工人俱乐部

演出的坐唱《碧海丹心照千秋》，市文化馆辅导、市港务局演出的上海说唱《草木皆兵》均获创作奖和演出奖。同时选出市工人俱乐部时新中、金大鹏创作演出的相声《浪子回头》，文化馆创作演出的快板书《如此爱情》等节目参加当年举办的安徽省曲艺调演，上述两个曲目均获创作三等奖，演出三等奖。1982 年，安庆市文化馆组队参加安徽省城市和农村两次业余曲艺调演。田砚农创作、高庆平演出的山东快书《补彩记》和陈奇杰创作、刘仲林编曲、李伟说唱的安庆大鼓《服务员之歌》，前者参加了农村调演，后者参加了城市调演，两个曲目均获优秀创作奖、优秀演出奖。此外，文化馆还辅导曲艺艺人改编了《平原枪声》、《林海雪原》两部新鼓词。

淮南市群众艺术馆　　群众文化管理机构。建于 1949 年秋。馆址淮南市田家庵区。下设办公室、文艺部、培训部等。曲艺活动由文艺部组织。共有编制二十名，先后担任馆长的有张敏、谭尔进等。先后从事曲艺辅导的有郭振堂、赵心纯等。1959 年，群艺馆承办了全市民兵文艺会演，从中选拔了张易亨创作演出的快板书《民兵英雄王志才》，同年参加了安徽省首届民兵业余文艺会演，获创作奖。1971 年，承办了淮南市首届职工业余曲艺会演，其中创作演出的相声《修鞋》、《画像》和坠子《卖鞋》等曲目，很快在全市推广。1975 年，组织了以曲艺为主的“毛泽东思想文艺宣传队”，目的是配合煤矿百日大战，开展慰问演出活动，以激励矿工的劳动热情。其间还曾到白湖农场慰问驻守解放军。1976 年，承办了市职工业余文艺调演，从中选拔了阎玉根创作演出的坠子《矿山后勤兵》、李献存改编演出的《智斗栾平》等曲目参加了同年举办的全省城市职工业余文艺调演，其中《智斗栾平》还被省文化局选拔为全国曲艺调演曲目。1982 年，为准备全省城市业余文艺调演，群艺馆组织创作，在同年举办的调演中，周明光创作并与樊伯言合作演出的相声《国籍研究》获优秀创作奖、优秀演出奖。1984 年，在全省相声创作大奖赛中，周明光创作的相声《谈落实》、赵心纯创作的相声《花厂长》均获创作三等奖。

霍山县文化馆　　群众文化管理机构。建于 1949 年春。馆址吴氏祠堂。1958 年秋迁至孔庙，相沿至今。现有工作人员十三名，先后担任馆长的有谢道桂、吴斗南等。设后勤、音乐美术、辅导三个组，曲艺工作由辅导组分管，储鸣谷、张书圣等曾任曲艺辅导员。

为提高全县职业曲艺艺人的政治素质和说新书的能力，文化馆曾采用举办培训班的办法，培训曲艺艺人。如 1952 年 11 月，举办盲艺人培训班，参加人数四十一名，学习十五天，主要是教唱新书。1964 年 4 月，举办曲艺艺人培训班，参加人数十二名，学习十七天，宗旨是配合“四清”运动，学唱新书。1973 年 9 月，举办曲艺学习班，一百二十人学习十天，主要是学习推广的曲目。1975 年再次举办盲艺人学习班，参加人数十二人，学习十五天，教唱新书，核发演出证。同时还在历次综合性培训班中对业余曲艺爱好者进行创作和表演两个方面的培训。1965 年 8 月，文化馆组建了霍山县文化馆曲艺组，由副馆长储鸣谷带队，深入基层边巡回演出，边辅导当地的业余演出活动。为推动曲艺工作，活跃城乡人民文

化生活，文化馆也曾多次举办以曲艺为主的全县综合性业余文艺调演、会演。如1958年1月的霍山县职工业余文艺观摩演出大会，1960年1月的霍山县青年业余文艺观摩演出大会，1965年1月的霍山县农村俱乐部文艺会演，1976年1月的霍山县业余文艺创作会演，1984年的霍山县春节民间文艺调演等。1982年4月，霍山县文化馆被安徽省文化厅授予“安徽省农村文化艺术工作先进集体”的称号。中华人民共和国成立以来，文化馆曾组织专业人员前后四次对本县民间文化遗产进行挖掘整理。1985年编印了《佛子岭文艺》，同年还创办了不定期文艺刊物《群文园地》。

砀山县文化馆　群众文化管理机构。建于1949年7月。当时名砀山县人民文化馆。1950年2月始用今名。故址在现县水利局西侧，当时只有两间活动室，两条长椅。1951年迁往县城中心广场，建馆之初，仅馆长李学基、干事王庆祥两人。馆务活动包括开办工人夜校，管理剧团、曲艺艺人、书场及县新华书店，还要为各类大会布置会场，准备节目，组织演出。发展至今，该馆已下设群文、创作、音乐等五个小组，编制十六人。张发亮、唐朝伟、谢玉纯、文侠等从事文艺创作。1952年，文化馆组织张福兰等一批老曲艺艺人去合肥参加安徽省暑期艺人训练班学习。1953年组织了砀山县曲艺组。1961年组织了砀山县曲艺协会。1964年组织了砀山县曲艺队。先后在全县各镇建书场二十座，知名艺人岳合兰、张福兰、段云亭、曹义臣等经常在这些书场巡回演出，也曾有二十多家外地演出队来这些书场演出。文化馆既组织艺人学习政治，也重视艺人业务素质的提高。他们组织艺人整理传统书目近二百部，大力提倡艺人说新书。1961年，和县曲协共同组织了九支曲艺演出队，深入全县农村、厂矿演出。1967、1968两年，组织部分曲艺艺人两次到本县新汴河工地边演出边劳动。他们还多次组织曲艺演员、作者参加各级曲艺观摩演出大会或曲艺调演。如1976年4月，张发亮创作，臧秀京、王玉阁演唱的安徽琴书《演出之前》进京参加全国曲艺调演。砀山县文化馆重视曲种的发展，先后挖掘了小铙、大铙、洋琴、坠子、三弦书、山东快书、渔鼓、拉洋片、拉魂腔、花鼓等十多种曲种，也为各曲种整理了一些传统曲目。二十世纪八十年代还扶持了一些家庭曲艺专业户，如李庄镇、玄庙镇、周寨镇等地就出现了一家三代同台演唱安徽琴书的二户，夫妻同台演唱安徽琴书的四户，兄弟同台演唱安徽琴书的二户。

六安县文化馆　群众文化管理机构。建于1949年9月。当时名六安人民教育馆，隶属于六安专署文教科。1950年改名六安人民文化馆，1953年再改六安专区中心文化馆。1956年7月移交六安县，始用今名。馆址六安城关文庙，先后担任馆长的有：柴献忠、李明鉴等。现有工作人员二十七名，设文艺、宣传、行政三个组，先后在文艺组从事曲艺工作的有徐卓、何超、李华初、徐维吾、李开贵、陈一素等。

1950年，根据皖北行政公署关于戏剧改革工作的有关指示，人民教育馆展开对旧曲艺艺人和旧曲目的改造工作。同年9月4日《皖北日报》第二版以《六安旧艺人的改造》为题，报道了他们的做法和所取得的成效。1954年，中心馆在所承办的六安专区青年业余文

艺会演中，挖掘了曲种锣鼓书。1956年，文化馆组织专业干部大规模挖掘本地民间歌舞曲艺。1976年，再次改革锣鼓书、四弦书这两个曲种，使之适应当时的形势。如徐维吾作词、李华初配曲的四弦书《革命理论映丹心》，李开贞作词配曲的锣鼓书《俩队长》，同年参加了省文化局举办的曲艺调演。他们还曾编辑出版过《文化生活》和《文艺演唱材料》两种内部发行的期刊。其中的《文艺演唱材料》发表了本县业余作者大量的曲艺作品，为全县各地业余演出团体提供了丰富的曲目。也曾配合有关部门编辑出版了《只生一个好》计划生育曲艺专集。自1956年至1984年，文化馆共举办全县业余歌舞、戏剧、曲艺会演二十一次，由此培养出一批业余曲艺作者和业余曲艺演员。如1982年10月举办的全县业余曲艺调演中，杨德成创作演出的锣鼓书《赌祸》，入选六安地区代表队，参加了省里举办的曲艺调演。此外，锣鼓书业余演员徐小芳、郭守萍，皖西大鼓业余演员胡登应，都深受观众欢迎。

寿县文化馆　群众文化管理机构。成立于1949年9月。馆址县城西大街原文庙内。1958年12月，寿县分为寿县和安丰县两个县级行政单位，文化馆也随之分为两个县馆。1959年4月，两县重新合并，两个文化馆也合并为寿县文化馆。1960年10月，馆址被县宣教口改作工厂，文化馆工作停顿，大部分人员抽调到农村工作。1963年，厂址归还文化馆，群众文化工作恢复。文化馆现有演艺场一座，可容三百多名观众。先后担任馆长的有胡清远、李慕伯等。馆内现有工作人员十八人，设文艺、宣传、美术摄影三股。文艺股中从事曲艺工作的有陈得时、朱家鹏、黄椽中等。1964年10月，经县人委批准，文化馆成立了由十一人组成的曲艺队和由三十二人组成的县农村文化工作服务队。文化馆大部分人员分别随这两队在全县巡回，既参加演出，也辅导各地群众文化活动。1981年8月，文化馆承办了寿县曲艺工作者协会的组建工作，曲协就设在县文化馆内，并由馆里派专人主持日常工作。自1952年以来，文化馆承办了十二次全县业余文艺会演，其中以曲艺为主的是：1952年10月寿县民间文艺会演，1953年10月寿县城关业余文艺会演，1954年12月寿县青年业余文艺会演，1957年11月寿县职工业余文艺会演，1959年10月国庆十周年业余文艺会演，1972年12月、1973年12月及1974年12月寿县业余文艺观摩演出大会等。在历次调演、会演中，不少业余作者的曲艺作品和业余曲艺演员都得到了较好的展现，从而有效地推动了全县群众性的曲艺活动。为了较好地开展群众文艺辅导工作，县文化馆还创办了不定期内部发行综合性文艺刊物《寿春文艺》。1984年以后又编印了《计划生育演唱专辑》、《五讲四美演唱辑》、《社会主义法制宣传演唱专辑》等以曲艺作品为主的文艺演唱材料十余种，有效地促进了曲艺创作。

霍邱县文化馆　群众文化管理机构。1949年成立。馆址城关罗家老店（今县人民银行所在地）。首任馆长王连云，继任徐竟成。仅有工作人员四名。当时名皖北六安专区霍邱县人民文化馆。1952年11月25日始用今名。馆长先后为张文珍、顾海坤。编制七人，实有六人。经费以工分计算，每月事业费五百六十分，工资总额六百六十分，一律补给大

米。馆长月薪二百六十斤大米，馆员二百三十斤左右。每年还按规定批拨一定数量大米作为艺人训练、学习补助、会议补助、业余创作、会演补助等项的事业经费。1964 年文化馆迁至现址，编制为八人，馆长为洪克信，工作人员二十名，全年包干经费二万五千元，有一座露天演出场地。馆设办公室和美术、群众文化等四个组，曲艺工作由群众文化组兼管。他们的任务是辅导业余曲艺创作和业余曲艺演出，举办各类文艺学习班和深入基层辅导相结合。文化馆还承办全县业余文艺会演，以活跃城乡文化生活，推动曲艺工作开展。如 1958 年 4 月承办的霍邱县青年业余文艺观摩演出大会，其中曲艺节目《淮调》入选六安地区代表队，同年参加了安徽省首届歌舞、曲艺观摩演出大会，获音乐一等奖。1959 年 11 月，霍邱县业余文艺观摩演出大会，红色小调《老苏区民歌》等第二次国内革命战争时期鄂豫皖根据地的革命曲目演出后，受到广泛的关注并很快推广。此外，为培养业余曲艺作者，也是为农村业余演出团体提供说唱材料，文化馆还先后创办过文艺刊物《工农兵演唱》、《蓼花》等，也编印过多种专集，如《曲艺专辑》等。1985 年先后举办以曲艺为主的文艺创作学习班、曲艺表演训练班共五期，培训骨干二百一十人次。其中三期是在基层举办的，如霍邱县长集区曲艺表演培训班、孟集区曲艺表演培训班等。

萧县文化馆　群众文化管理机构。建于 1949 年。负责组织和辅导全县的群众文化活动。邓果白、王继岳、芦厚支、丁绍思、朱伟、刘香亭、徐西桓、王承涛先后任馆长。馆内工作人员，初为四人，1953 年增至六人，1978 年又增至十三人。萧县文化馆负责对全县曲艺艺人的管理，抓县内曲艺事业的发展和繁荣是其一项非常重要的工作。馆长一直兼任县曲艺协会主席，曲协的专职秘书也由馆内曲艺辅导员担任，不仅负责全县曲艺艺人的登记、考核和发证工作，也主持成立了萧县曲艺社、萧县曲艺协会、萧县青年曲艺演出队、萧县曲艺队，并短期分管过萧县道情剧团，建成了萧县曲艺书场、萧县曲艺馆。文化馆还积极开展传统曲目包括音乐、绝技的挖掘、整理工作。如由刘元芝口述、朱伟整理的坠子《李逵夺鱼》，薛本信口述、吴孝扬整理的渔鼓《翻车段》、《黑驴段》等，在 1958 年 7 月安徽省首届曲艺观摩演出大会上，均获演出一等奖。其中《李逵夺鱼》还晋京参加了全国曲艺观摩演出大会的演出。吴孝扬记录了薛本信的花腔渔鼓唱腔，汪洋改编的长篇说唱《夺印》、《苦菜花》，邹润泽改编的《凤凰村战斗》等，在宿县地区数届曲艺调演中，均获好评。

亳县文化馆　群众文化管理机构。1949 年在亳县民众教育馆的基础上成立，初名人民教育馆，后改今名。坐落于亳州市北门里辘轳湾街。历届馆长有李静波、侯杰等。曲艺工作者有洪侠等。设有宣传、文娱等股。曾开办曲艺人员培训班。先后曾举办春节文娱活动，专业和业余文艺观摩会演。亳县为皖北商贸重镇，万商云集，曲艺相当活跃。亳县文化馆对曲艺工作一直十分重视。1950 年即成立亳县曲艺队。在城区及涡河两岸先后建书棚十五座。初期有洪天作、周二比、邱大成等较为知名艺人演出，后外地流入坠子、安徽琴书艺人张桂琴、吕明琴、马艳秋、杨金贵等近四十多位，先后献艺。全县最多时，曲艺演出队

有十二个，有四十多个定点演出场所。早期，文化馆组织艺人学习政治，以新旧社会对比，提高其认识，并审定曲目二百多部。后又在县曲艺协会的配合下，组织挖掘传统书目，对流传全县久演不衰一百多部中、长篇书目，发动艺人自行增删修改，剔除迷信、色情、恐怖、荒诞等情节。文化干部进书棚与艺人合作整理，并大力提倡说新书。1962年，将专业艺人二百八十多人分成四个组，深入全县工厂、农村演唱，订出思想、作风、业务、守法等方面的四好标准，定期进行考核。先后参加省、地、县三级曲艺会演，创作、改编、整理的《金镯连环记》、《智取威虎山》、《刺董卓》(以上为安徽评书)，《取成都》、《训女》、《断桥》(以上为坠子)，《模范家庭》(相声)等曲(书)目，曾分别获得创作或表演奖。1956年建立农村文化网，成立业余组织一百二十多个。先后举办了数次业余曲艺骨干培训班和数次以曲艺为主的业余会演。出现了《古城会》、《西厢》、《水漫金山》(以上为亳州清音)、《处处红》、《办嫁妆》(以上为安徽琴书)、《寒夜抢救》、《战斗英雄华玉杰》(以上为坠子)，以及《姑嫂之间》、《高老大续弦》、《斗鸡》、《补戏票》、《一块杂面馍》等受到听众欢迎的曲目。特别是五马区，百分之七十的村、队，都流行唱琴书。全区有十余户，一家三辈人同台演唱。这个区曾数次举办培训班，并聘请知名扬琴艺人如鲁家文、石秀荣等任教。不断开展曲目创作和举行"百琴大赛"。五马区已成为省内外知名的"扬琴之乡"。至1985年，全县曲艺活动趋于消沉，而琴书之乡的五马区，依然十分活跃。

铜陵县文化馆 群众文化和曲艺的管理机构。1949年12月16日，建大通市人民教育馆，隶属皖南池州专区行政督察专员公署教育科。馆址设于大通澜溪街福音堂。首任馆长石坚。翌年9月改为人民文化馆，1953年5月迁至县城太平巷并改为今名。1958年撤县并市，文化馆并入铜陵市文化馆。1959年县市分开，恢复文化馆建制。同年秋，文化馆组织排练了数来宝《夸英雄》、锣鼓书《种菜园》等节目，参加安庆地区业余文艺会演。1961年至1965年，文化馆在全县开展群众性文化普及活动，举办各种形式的训练班。1966年，由于受"文化大革命"冲击，群众文化活动趋于停滞状态。1979年2月县文化局发文《关于对民间曲艺人员进行登记等问题的通知》，为落实此项工作，文化馆派专人跑遍全县十八个乡镇进行调查摸底，理清民间说唱艺人名单。同年五月，发文《关于举办铜陵县曲艺会演的通知》。来自十多个乡镇，二十名艺人参加了会演，会演的曲种有安徽大鼓、安徽评书、快板、相声等，历时三天。评选出其中十名演艺水平较好的艺人，发给正式演出证明，七名一般水平的发给临时演出证明，其余则被淘汰。在此会演的基础上，组建了"铜陵县曲艺组"，安徽大鼓艺人郑克武被推选为曲艺组组长，文化馆委派副馆长姚介平负责业务管理和艺术指导工作，并制订了曲艺组规章制度，以利更好开展工作。曲艺组的艺人们，走遍铜陵县十八个乡镇和周边县城、乡镇，常年演出不息。累计共演出六千多场，听众达三十五万多人次。不仅演出传统曲目，还编演现代题材曲目《红岩》、《皖南烽火》、《雷锋》、《王杰》等。艺人们为配合中心宣传任务，自编时政段子，宣传好人好事。如创作的《计划生育好》、《土地

承包责任强》、《赌鬼伤魂》、《十字新唱》等。

无为县文化馆　群众文化管理机构。该馆前身是民国二十三年(1934)建立的县民众教育馆。1950年改名无为县人民文化馆,1952年始用今名。馆址坐落在无为县城南门大街。现有工作人员十九名,先后担任馆长的有蒋其啸、刘耕如等。内设文艺股、宣传股、办公室。文艺股管理全县曲艺工作,曲艺工作者有魏先源、肖剑鸣等。

多年来,文化馆一直高度重视曲艺工作,自1963年县曲艺队成立以来,历届馆长都兼任曲艺队长,如胡文生。1980年以后,县曲艺工作者协会的主席,也由县文化馆曲艺辅导员魏先源兼任。文化馆对曲艺工作管理的办法是"四抓":一抓曲艺组织。即根据政府对艺人的有关方针政策,建立健全艺人档案,把分散的曲艺艺人组织起来。如1955年3月成立县曲艺组,1963年9月成立县曲艺队,以后又成立了县曲艺工会、县曲艺协会等。二抓队伍素质。建立健全政治学习、业务培训、说唱新书、艺术考核等项制度。通过考核,核发核换安徽省民间艺人登记证。三抓演出管理。要求艺人说唱有介绍信,说唱后有鉴定,每场收费有收据,不违背群众纪律等。四抓艺术交流。每半年区、乡(镇)文化站集中本区、乡(镇)曲艺艺人在本地进行一至二次演出交流。年终,县文化馆集中全县在册曲艺艺人在县城参加说唱新书考核。每两年举办一次全县曲艺会(调)演,同时组织评奖。元旦、春节和重大节日,文化馆和各区、乡文化站无偿为曲艺艺人提供演出场地,鼓励他们多演出。由于上述管理措施行之有效,所以曲艺事业发展比较迅速。1955年全县仅有一个曲艺组十名曲艺艺人,到了1980年,已发展为包括全县十二个区、乡(镇)曲艺组在内的曲艺队,艺人也增至一百四十四名。县文化馆还组织曲艺艺人创作现代书目,整理改编传统书目,其中受到观众欢迎的有二百多部(篇),如大鼓小段《身背大鼓走江湖》、《小笑话》、《急性慌》,整理改编的传统书目《武松打虎》等。由于以曲艺为主的群众文化工作成绩显著,多次受到省、地表彰,一直保持县文明单位称号。

广德县文化馆　群众文化管理机构。建于1950年。当时名广德县人民教育馆。1956年始用今名,馆址也由县城北门复兴街迁至县城小南门桃州路。先后担任馆长的有何方贤、金乔、邓宗贵等。担任曲艺辅导的业务干部有戴庆荣、黄万震、刘兆汉、王帮荣等。1956年,文化馆遵照县文化科的意见,将本县流散皮影艺人组织起来成立了广德县皮影剧团。1961年配合城关镇在迎春街建立了综合曲艺场。为了使曲艺场有经常性的活动,主动帮助宣城籍评书艺人吴庆瑞在广德定居,坐场演出。五十年代初到七十年代末,广德县共有曲艺从业人员一百二十多人。文化馆每年开展两次活动:上半年查验旧曲艺证并核发新证,下半年结合春节文艺活动,举办一次曲艺会演。通过会演,找出差距,制订规划。目的是提高艺人的素质。文化馆还经常派出专业人员深入演出团体,帮助提高演出质量。此外,文化馆还注意培养曲艺新人。1963年,在全县业余文艺会演中,业余安徽大鼓新人梁长杰崭露头角,他自编自演的鼓词《挑女婿》获得好评。由文化馆推荐,经县文教局和有关领导

的努力，把梁长杰从农村调进县城。编制放在县皮影剧团，专事鼓书艺术的演唱和研究。他随团演出时，每到一地必采访新人新事，现编现演。1965 年，县文化馆派员协助他修改《挑女婿》，同年参加芜湖地区业余文艺会演，获创作二等奖，演出一等奖。

舒城县文化馆　　群众文化管理机构。建于 1950 年 2 月，当时名舒城县人民教育馆。同年，皖北地区召开文化工作会议，会后即定名舒城县文化馆。先后担任馆长的有姬剑书、韦上峦等。设文艺、宣传两组。曲艺工作由文艺组负责，业务范围包括民间曲艺艺人管理，业余曲艺人员培训，曲艺活动的辅导以及曲艺创作和演出。主要曲艺工作者先后有汤光升、杜显清等。1951 年，文化馆对全县职业曲艺艺人进行登记，审查他们的曲目，对他们还在业务上辅导，生活上救济。1953 年，考核职业曲艺艺人，对其中合格者，发予曲艺演出证，准许在全县流动演出。1961 年，为加强对曲艺的管理，文化馆组织了有三十一名职业曲艺艺人参加的舒城县文化馆曲艺队，傅安定为队长，汤光升任曲艺辅导员。活动方式是集体下乡，分散说唱。每月由县文化馆召开一次总结会，以提高艺人的演唱水平。曲艺队还提倡说新书，较早地把《林海雪原》、《平原枪声》、《破晓记》、《桐柏英雄》等现代长篇小说改编成鼓词、琴书说唱。1965 年 5 月文化馆组织曲艺队参加了六安地区曲艺会演，创作演出曲目《越南人民打得好》、《女民兵勇打金钱豹》、《刘蓉蓉》、《百岁袄》等获得好评。1979 年，文化馆建成一座可容三百名观众的曲艺场。为繁荣曲艺创作，培养业余曲艺作者，文化馆还先后创办过多种综合性文艺刊物，如 1960 至 1962 年的《新芽》，1972 年至 1976 年的《群众创作》，1976 至 1982 年的《园地》，1983 年以后的《舒城文锦》等。为活跃全县文化生活，文化馆还多次承办过全县文艺会演、调演。每次都有数量相当的曲艺创作节目。其中较重要的是：1959 年 3 月 19 日开幕的舒城县曲艺观摩演出大会，参加的有职业艺人，也有业余曲艺爱好者。他们都以曲艺的形式歌唱中华人民共和国成立十年以来所取得的伟大成就。

凤阳县文化馆　　群众文化管理机构。建于 1950 年 3 月。当时名凤阳县人民文化馆。馆址县城府北大街。

1953 年，组织辅导群众的业余演出活动，以形式小型多样的曲艺为主。同时普及文化科学知识并组织馆内专业人员赴燃灯乡挖掘整理“花鼓小锣”（即双条鼓）等民间曲艺歌舞艺术遗产。1954 年以后，多次承办以曲艺为主的全县业余文艺会等，如 1956 年凤阳县农村业余会演，1956 年凤阳县首届民间音乐舞蹈曲艺观摩演出大会，1959 年凤阳县第二届音乐舞蹈曲艺观摩演出大会等。并从会演中发现和培养了一批业余文艺骨干。1963 年定名为凤阳县文化馆。其后多次举办了“凤阳花鼓”培训班和文艺骨干训练班。“文化大革命”中曾改名“毛泽东思想宣传站”。1979 年文化馆扩建活动室，活动设施日臻完善。

太和县文化馆　　群众文化管理机构。建于 1950 年 5 月。坐落于城内东大街老衙门口，当时名太和县人民文化馆，1953 年改今名，内设宣传、文艺两股，干部八人，历届馆长

有李国强、郭乃华、陈东海、陈亚光、吴铮等。馆办活动有橱窗宣传画廊，报刊阅览室，曲艺演唱室等，并经常举办节日、周末文艺晚会等。辅导工作主要是分批分期举办业余艺校和骨干培训班，编印《俱乐部》、《文化生活》、《红叶》、《镜湖》、《曲艺演唱》等小型的铅印或打印宣传材料。文化馆 1957 年获安徽省农村文化工作先进单位，1980 年获安徽省先进文化馆称号。

太和县是农业大县，农村曲艺活动十分活跃，1964 年—1966 年，1974 年—1978 年，1983 年—1986 年，在文化馆组织领导下，三次成立了有固定组织的县曲艺队，编制均为十五人左右，在全县城乡演出，不仅活跃了群众文化生活，还有力地配合宣传了中国共产党在各个时期的中心工作。1957 年春，太和县成立了第一届曲协，仍以文化馆为中心，抓好全县的曲艺活动。文化馆多年来坚持培养业余作者和抓好曲目创作工作，挖掘整理的太和清音传统曲目有《杜公案》、《大红袍》、《大宋金鸠记》等长篇，有《拷红》、《断桥》、《换妻》等短篇。1976 年以后，文化馆先后举办曲艺培训班三十七期，培养业余曲艺演唱人员七百八十名，文化馆还多次举办曲艺方面的大赛，一批曲艺演唱人员多次在地县调演、会演中获奖。二十世纪八十年代，由于县城无曲艺演出场所，文化馆腾出坐北面南三间大活动室（约一百平方米），作为曲艺演出场所。

嘉山县文化馆　群众文化管理机构。建于 1950 年 10 月。现有工作人员二十名，先后担任馆长的有张溪明、丁永祜等。原馆址设在明光镇人民路。1951 年 4 月，馆址迁到明光镇西环路三十四号。馆内设图书室、文艺活动室、小剧场。1976 年，当地政府和文化部门筹集资金兴建文化馆大楼。1981 年 7 月大楼投入使用。嘉山县文化馆始终坚持面向农村、面向基层，以点带面的工作方针，为群众文化工作的普及、发展与提高，抢救和整理民族民间文化遗产做出了贡献。五十年代初，为配合土地改革、抗美援朝等中心任务，也曾组织了各种形式的宣传活动。此外，文化馆还承办了以曲艺节目为主的数届群众文艺会演。计 1952 年 12 月嘉山县首届戏曲、曲艺、歌舞观摩演出大会，1954 年 12 月嘉山县农村文艺观摩演出大会，1956 年 2 月嘉山县农村文艺观摩演出大会，1956 年 12 月嘉山县民间音乐舞蹈曲艺观摩演出大会，1958 年 12 月嘉山县群众业余文艺会演。六十年代初，文化馆为加强对民间曲艺艺人和曲目的管理，于 1964 年元月召开了全县曲艺艺人和曲艺工作者代表大会，成立了嘉山县曲艺协会，会址设在文化馆。会上制订了曲协章程，选举产生了首届理事会。会后组织有关人员对演出曲目进行了全面审查。同年，又将重点曲艺艺人组成两个曲艺组，先后为十六个公社五百多个生产队的农民群众演出一千二百多场。两个曲艺组不仅演出，也送书下乡，受到农民群众的欢迎。此外，1965 年元月文化馆还承办了以曲艺为主的嘉山县群众业余文艺观摩演出大会，把全县的业余文化生活推向新的高潮。"文化大革命"期间，由于把曲艺活动归入政治宣传范畴之内，各单位、各乡镇甚至连生产队都组织了脱产的"毛泽东思想宣传队"。文化馆也成立了革命委员会，接连地承办了各种类型的会

演、调演。其中以曲艺为主的有:1970年2月嘉山县业余文艺创作会演,1970年11月毛泽东思想业余文艺创作会演,1971年10月嘉山县第三期业余文艺创作会演,1971年12月嘉山县第四期业余文艺创作会演,1972年4月嘉山县曲艺、小戏调演,1972年6月嘉山县民兵业余文艺调演,1973年1月嘉山县戏曲、曲艺故事调演,1973年7月曲艺、故事调演,1975年4月嘉山县农业学大寨文艺调演。"文化大革命"结束后,1977年12月还承办了嘉山县知识青年业余文艺会演。1981年和1985年的春节,也举办了民间花灯会展览演出。其间,培养了大批业余曲艺、歌舞活动人才,为推动全县文化娱乐活动做出了成绩,受到上级有关部门的多次表彰。

肥东县文化馆　群众文化管理机构。建于1950年秋。先后担任馆长的有孙新、熊远平等。先后担任曲艺辅导员的有张振缗、王开明等。创作辅导员杜一飞。县文化馆对县曲艺协会有管理和辅导的责任。曲协一、二两届理事会都分别由文化馆两任馆长齐明、王跃华出任主席,曲艺辅导员张振缗、王开明先后担任秘书。由于管理严格,县曲协会员在较长的时间内坚持正常的、健康的说唱活动,为活跃城乡文化生活起到良好的作用。1956年,县文化馆在军陈、石狮、大李、大路等村建立农村俱乐部,以此向全县推广。各俱乐部都设有曲艺组,从事门歌、快板、相声等创作和演出。业余作者王峰创作的门歌《三八塘》、陈道友创作的门歌《一双棉鞋》,都是在文化馆的辅导下出现的较为成熟的作品。1965年,文化馆两次组织农村文化服务队,任务是配合社会主义教育运动,活跃农村文化生活,兼为农民文化、医疗等项生活服务。第一次组织的农村文化服务队成员有文化馆齐明、杜一飞等四人,县庐剧团李维华等五人,县杂技团朱秀兰等五人,县医院医生一人,另聘三名社会青年。演出节目除戏曲、杂技外,还有门歌《一支笔》、《两件棉袄》,相声《女队长》,快书《铁公鸡》、《万字笔》等。这支服务队3月20日下乡,5月22日返城,天天坚持演出,有时一天两场,活动在石塘、古城、八斗十六个乡镇,观众达十二万人次。著名农民歌手殷光兰演唱的门歌《两件棉袄》,尤受观众欢迎。第二次组织的农村文化服务队由九人组成。1965年12月10日和县庐剧团同时参加了巢湖地区第一届现代戏曲观摩演出大会。这次参演的十一个曲目中,肥东县占了四个:马如凤演唱的安徽琴书《婆媳俩比高低》,罗全新演唱的门歌《书记手中三件宝》,杜一飞、孙成英演唱的渔鼓《歌唱王杰好榜样》和马存欢说唱的安徽大鼓《考女婿》。其中渔鼓和琴书很受与会同行欢迎。1979年,文化馆对全县职业曲艺艺人重新考核登记,安排县曲协恢复活动。

合肥市群众艺术馆　群众文化管理机构。前身是清光绪三十三年(1907)的合肥宣讲所,后改名合肥通俗教育馆。民国后又改称合肥县立民众教育馆,日军占领合肥前最后一任馆长为完海甸。1949年3月,合肥市人民政府,决定设立皖北区合肥文化馆,馆长成布。1950年2月,更名为合肥市人民文化馆,馆长为刘杰。1953年3月,更名合肥市中心文化馆,馆长为张岳,设文艺股,股长刘犁,负责曲艺管理工作。

中华人民共和国成立后，先后在合肥文化馆注册的安徽大鼓艺人有合肥的苏成绪(外号苏大嘴)，下塘集的刘教林，定远县的方长城、谢有银(外号小五拐子)、甘华福，寿县的程教山、吴月波，肥东的刘广荣、卜廷宏、卜从俊、程存武，舒城县的王照贤、王明山，芜湖市的周鸣凤、张奉林、马玉章、高风彪以及零散鼓书艺人马伯良、桑元仁、张殿臣、杨芝金、熊传应等二十余人，他们分散在府学、文昌宫、木滩街、东门大桥头、北门双岗等露天广场"撂地"演唱。当时由于艺人有门户之见，互争演出场地。于是文化馆举办短期培训班，把分散经营，改为集体经营。按早、中、晚三场，分批轮流演唱。1953 年，曲艺联营组正式成立，推选杨芝金任组长，甘华福任副组长，刘犁为指导员。同年四月，市文教局财政拨款五百元，为联营组搭盖简易书棚一座，添置简易长条凳若干，1954 年正式开棚演唱。常演唱书目有《隋唐演义》、《杨家将》、《三国演义》、《东周列国》、《水浒》、《雍正剑侠图》、《小八义》、《大红袍》、《征东》、《征西》、《月唐》等。1953 年 5 月，合肥市文化馆举办合肥市首届相声大会串，在活跃群众文化生活的前提下，对以下两个方面进行了摸底。其一，群众曲艺创作与表演的潜在能量，其二，观众对曲艺的爱好程度和欣赏水平。从 5 月 3 日至 5 日，在工人俱乐部小剧场连演五场。参加单位有省商业厅、省话剧团、省文工团、省邮电管理局、市曲艺联营组、市矿山机械厂、市中心文化馆等。演出曲目有:《闹公堂》、《大审案》、《工人之家》、《会员证》、《新事新办》、《值班医生》、《夜路》等。1955 年，为贯彻"说新、创新、演新"的精神，文化馆配合当时的中心任务，启发和帮助艺人说新书、唱新事。共组织联营组和工人曲艺队演唱了《烈火金钢》(鼓书艺人刘正先演唱)、《酒书记》(鼓书艺人窦长胜创作演出)、《77 号间谍网》(刘犁创作，马伯良演出)、《李道英突击队》(刘犁创作，鼓书艺人杨芝金演唱)、《解放台湾》(刘犁、李广泰创作，工人曲艺队演唱)、《洞盘岛歼敌记》(刘犁创作，苏绪成演出)等。同年 11 月底，合肥市政府再拨专款，在文昌宫搭盖了一座近二百平方米的简易芦席书棚，内分隔为六个演出场地，设木制简易座席，每天日夜两场，观众盛况空前。1956 年秋，市政府统一规划城市建设，该书棚被拆除，文化局按市政规划在九狮桥新建十八间约三百二十平方米的砖瓦结构书场，名合肥市第一曲艺场，派童维新为专职联营管理干部，文化馆从此把职业曲艺艺人的管理工作移交合肥市第一曲艺场管理办公室。

1957 年 6 月，南京市群鸣相声队相声演员孙士达、潘庆武来合肥与逍遥津公园签约演出。由于每天演出六场，劳累过度，三天后孙、潘二人嗓子哑了。他们到市中心文化馆请求支援，馆里委托刘犁办理。决定刘犁和业余相声演员王庆隆、孔勇、郭春林四人每天分上、下午去逍遥津顶挡演出，星期天由市曲艺联营组张殿臣等部分相声演员和业余相声演员袁德兴等顶班。规定顶班演员只准吃中午工作餐，不准收对方一分报酬。

1979 年 12 月，文化馆在明教寺举办合肥市曲艺创作表演赛。参赛的业余曲艺演员计三十三人。陆广波、何况创作演出的相声《四人帮现形记》获一等奖；张其静创作演出的快书《上班路上》，潘龙浩、刘志刚创作演出的相声《窗口内外》获二等奖；曹皖光、李春红的相

声《除四害》,夏永林、潘龙浩的相声《战旗飘飘》,李茂荣的快书《江青外传》获三等奖;胡拥军、何开方、赵文运等十人获演出奖。颁奖单位合肥市文化馆。1980 年 3 月,文化馆对基层文艺演出活动进行了调查。根据中央有关文艺精神,提出:积极的主题思想,合理的故事情节,朴素的语言艺术,净化的舞台形象这四条为鉴别上演曲目的标准,努力开展曲艺创作和演出活动并取得较好的成效。同年 4 月在明教寺会议室举办合肥市评书故事表演培训班,参加培训的有部分单位工会文体委员、各街道文化站站长、评书故事爱好者等总计四十二人。培训期间,刘犁先后在合肥钢铁公司、市种猪场示范演出了自己创作的中篇评书《302 号案件》,学员成萍在益民街道也示范演出了这个曲目。同年 5 月,根据市有关部门意见,文化馆挑选十二名业余相声演员组成合肥市计划生育曲艺宣传队,脱产演出四十天计六十一场,演出地点均为基层单位。演出曲目有:化装相声《为了幸福的明天》、《三厢情愿》、《相女婿》,对口相声《我要当爸爸》、《只生一个好》,三人相声《合家欢》,快书《计划生育》,故事《避孕》等。安徽电视台还以《为了幸福的明天》为题,录制了这台节目。合肥市人民政府颁发了奖状,表彰市文化馆在计划生育宣传工作中成绩显著,被评为宣传月先进集体。同年 8 月 11 日下午,市文化馆邀请刘兰芳来明教寺为全市业余曲艺活动骨干计一百余人作《评书创作与表演》的专题讲座。

1981 年春,文化馆更名为合肥市群众艺术馆。任务是培养、辅导文化馆、站干部和群众文化骨干;总结、推广群众文艺活动经验;搜集、研究民族和民间艺术;供应群众文化演唱资料,组织馆办文艺团、队,努力开展各种形式的群众文艺活动。

1984 年 4 月,群艺馆独家主办首届全国十八省、市评书故事大会串。经费由市群艺馆出五百元,其余部分由刘犁到大别山区公演评书的收入来弥补。吉林省、青海省、山东省、山西省、河南省、江苏省、辽宁省、浙江省、江西省、鞍山市、天水市、南昌市、九江市、杭州市、余杭县、泰安市、贵阳市、合肥市等省、市、县群艺馆或文化馆均组队来合肥参加会串。南京的《春泥》、江西的《鹃花》、上海的《故事会》、辽宁的《故事报》、杭州市的《故事演唱》等七家编辑部派记者前来采访。还邀请了鞍山市曲艺说唱艺术团前来作示范性演出。总计与会代表和特邀代表共一百二十三名。从 4 月 28 日至 5 月 5 日,共展演了评书、故事四十四个,在安徽画廊举办了两次评书、故事表演艺术研讨会。鞍山市曲艺说唱团先后在合肥剧场、江淮汽车制造厂、东方红影剧院公演了六场,还为大会做了两场评书表演技巧的专题讲座。合肥市故事员创作的三十二篇作品中,被《春泥》等四家与会刊物和《江淮文艺》选登了八篇,《江淮文艺》编辑部还配发了编者按《良好的开端》,对会串予以肯定。会串的策划组织者刘犁受到了市文化局的表彰,还被评为 1984 年合肥市先进工作者并记功一次。

1949 年以来,合肥市包括肥东、肥西、长丰三县在内,群众曲艺的创作和演出一直比较活跃。初步估计,业余曲艺作者创作的各种体裁的曲艺作品逾千篇,在各级会演评比中(包括区、县、乡或公社)获各种奖励的曲目不下五百个。获市级以上奖励的有:优秀作品奖

四十一篇，作品奖五篇；获优秀节目奖、优秀演出奖和优秀演员奖总计四十四人次。

铜陵市群众艺术馆　群众文化管理机构。建于1953年7月。当时名铜官山文化馆。馆址铜官山矿务局办公大楼附近。业务隶属于矿务局党委宣传部，经费由铜陵县文教科划拨。先后担任馆长的有范长达、方登云等。1953年10月，文化馆召集矿区职业艺人，组织他们学习有关文艺方针政策，要求他们说唱健康书目。为便于管理，组织了铜官山曲艺小组，安徽评书艺人潘桃李任组长，安徽大鼓艺人侯永胜任副组长，成员有安徽大鼓盲艺人李道才等，由文化馆周宗志分管。1958年市、县合并，馆名改为铜陵市文化馆，并改隶铜陵



市文教科。同年秋，文化馆整顿曲艺小组。业务上贯彻唱新书、说新书的精神，移风易俗，破迷信、树新风；组织上改组，由安徽评书艺人施俊接任曲艺小组组长。自此曲艺小组开始说唱新书，如《林海雪原》、《烈火金钢》、《铁道游击队》、《平原枪声》等。同年，馆址迁至市中心长江路。1964年7月，文化馆在全市抽调八名业余曲艺骨干，成立了文化馆曲艺队。文化馆张念元任队长，郑林哲任副队长。演出曲目有相声《婚姻与迷信》、快板书《打得好》，创作曲目有相声《阵地参观记》、《林海雪原》等。活动在狮子山铜矿、贵池山铜矿、铜官山铜矿、321地质队等地。1966年春，文化馆组织了铜陵文艺代表队参加安徽省第二届职工文艺观摩演出大会，参演节目有三人快板《四大员》、锣鼓快板《巷道赞》等。同年7月，“文化大革命”席卷铜陵，文化馆馆内藏书、文物被洗劫一空。1978年底，文化馆恢复活动，创办了不定期刊物《铜陵文艺》。1980年，文化馆被评为安徽省群众文化工作先进单位，由安徽省文化局授予先进文化馆称号。同年，馆址迁义安南路十九号，曲艺由郑林哲负责。1981年12月，文化馆与总工会联合举办了铜陵市首届相声表演培训班。授课教师郑林哲。讲授内容为相声包袱种类、相声基本结构等基础知识以及相声的基本训练方法等。学员十六名，他们都是来自基层的相声爱好者，经过一个月的培训，有了较明显的提高。如芮占民、刘健、张小荣等分别创作演出的相声《晚婚好》、《母与子》、《苎麻新歌》等，产生了较好的影

响。1984年12月，文化馆承办了铜陵市首届曲艺会演，二十多个曲目参加演出。其中郑林哲、刘健创作演出的相声《嘉陵梦》被选拔参加省会演。1985年，文化馆更名为铜陵市群众艺术馆。

青阳县文化馆　群众文化管理机构。建于1953年5月。馆址青阳县城内。下设群众文艺、美术摄影、编创、行政四股，共有编制十七名。先后担任馆长的有周绪天、王善政等，先后从事曲艺辅导的有苏老鸿、斯廷贵、赵云龙、黄清、桂华胜等。文化馆自建立后就承担了对全县曲艺艺人管理的工作，年年组织艺人政治学习、业务培训，并考核登记，核发(换)演出证，签发演出介绍信，还通过各区、乡文化站安排艺人农村演出。1961年，推荐曲艺艺人参加安庆地区曲艺培训学习，同时参加地区曲艺调演，演出的安徽大鼓《林海雪原》获优秀曲目奖、优秀演出奖。1963年，为贯彻说新书精神和强化对零散曲艺艺人的管理，县文教局主持、县文化馆经办，成立了青阳县曲艺小组。组长赵敬夫，成员有赵金月、吴加来、陈发顺、万根富、孙秀岚等，均为职业艺人。1964年，县文教局、县文化馆共同组织了青阳县农村文化工作队，深入杜村、乔木等边远乡镇和山区演出。工作队节目以小型多样的曲艺节目为主，曲艺艺人赵敬夫是队员之一。1982年，文化馆组织演出代表队参加宣城地区业余文艺调演，郑国灿创作演出的快板书《鸭头头》获创作二等奖，演出二等奖。1984年文化馆再次组织青阳县代表队参加芜湖市业余文艺调演，王善政、郑国灿创作，郑国灿演出的快板书《九华雪后又逢春》获创作一等奖、演出二等奖。

马鞍山市群众艺术馆　群众文化管理机构。建于1955年8月。当时名马鞍山矿区文化馆。1957年3月改制为马鞍山市文化馆，馆长吴吞。1984年4月始用今名，馆长汪笃英。馆址即原马鞍山市展览馆。

1956年春，当时的矿区文化馆与马鞍山铁厂工会联合举办了马鞍山矿区职工业余会演，演出了一批优秀的曲艺节目。其中有文化馆在采石地区挖掘整理的梨簧调《陈姑追舟》。演出单位采石业余人民剧团，编导是市文化馆陈庆祥。《陈姑追舟》还被选调参加了安徽省第一届歌舞、曲艺观摩演出大会，获优秀曲目奖和优秀演出奖。1964年4月，由市文化馆张海峰编曲的渔鼓表演唱由马钢二厂业余文工队排练后参加了省文艺调演，再由省文工团改名为《马鞍山战歌》参加第五届《上海之春》音乐会演出。同年6月2日，《解放日报》发表了《花鼓敲出了时代音响》署名文章，肯定了《马鞍山战歌》所取得的成绩。市文化馆除每年举办群众业余文艺会演外还协助各厂矿、学校开展业余、课余文艺活动，组建业余演出队。如工人故事队、学生故事队等。1984年市群众艺术馆成立后，所组织的全市性大型群众文化活动中，曲艺占有相当的比重。市曲协成立后，馆长汪笃英还兼任市曲协常务理事、副会长，业余群众曲艺创作演出水平也有了较大提高，如港务局工会黄革创作演出的故事《慢车上的老板》参加1984年全国故事演出比赛，获演出二等奖。

安徽省群众艺术馆　群众文化管理机构。1957年7月成立，当时名安徽省群众艺

术馆。第一任馆长党军辉。当时艺术馆下设一个办公室,四个业务组(包括音乐、舞蹈、戏剧、美术)和一个编辑部。编辑部工作,除编辑出版《大家演唱》半月刊外,还配合戏剧组编辑各种通俗文娱材料。馆内虽未设曲艺组,也没有配备专职曲艺工作干部,但为适应全省曲艺工作的需要,曲艺方面工作由戏剧组兼顾并由《大家演唱》配合,着重发表一些优秀的曲艺作品和演唱材料,供全省曲艺艺人选用,受到全省曲艺作者和曲艺艺人的普遍欢迎。

省艺术馆虽未设曲艺组,但省文化局艺术处,配备一个专管全省曲艺工作的专职干部,先后由毛然、张益三担任。他们和省馆有着密切的业务联系。许多曲艺工作,都是他们与群众艺术馆共同协作组织和推动的。例如苏继坡创作的长篇曲艺《说唱捻军》,就是由馆内干部龚琳组稿,在《大家演唱》上连载,后由安徽人民出版社出版;又如向国庆十周年献礼的曲艺集《安徽曲艺选集》和 1974 年由《工农兵演唱》编辑部编辑、由安徽人民出版社出版的《新苗》(故事集)等,都是他们共同努力的结果。

1958 年举办的安徽省第一届曲艺观摩演出大会是由省文化局主办,安徽省群众艺术馆协办的。全省各地、市均组织代表团(队)参加,盛况空前。所有参赛的优秀曲目,如安徽大鼓《双赶车》(苏继坡作),坠子《新嫁妆》(范业源作),《李逵夺鱼》(朱伟整理),评书《满堂红》(张智作),快书《渡海擒敌》(狄平作),相声《家庭晚会》(王兴华作)等,多数都先在省馆主编的《大家演唱》上发表,后由安徽人民出版社结集出版的。

“文化大革命”后期,《大家演唱》更名为《工农兵演唱》。当时由于受到“四人帮”极左思想的控制和影响,在《工农兵演唱》上发表的作品,多半是根据长篇小说,如《林海雪原》等和“样板戏”改编的唱段,或为配合政治中心工作的小段:如一些“阶级斗争,一抓就灵”,“抓革命,促生产”,“批林批孔”之类没有生命力的东西。

1972 年 8 月,由省群众艺术馆主办的省曲艺会演大会,在萧县郭庄举行。会演历时三天,参加会演的创作曲目内容以“学大寨,赶郭庄”为主。参加会演的地、市,计有宿县地区三台(其中郭庄所在萧县二台),蚌埠市一台,滁县地区一台,阜阳地区一台,合肥市一台,淮南市一台。

同年 10 月,省文化局和省群众艺术馆于蚌埠市举办曲艺调演。萧县的曲艺演员陈凤英、李文英、王宝侠的对口琴书《追车》(陈怀祥作),刘芳兰的快书《痛歼飞贼》(汪洋作)参加了演出。11 月份又于该市召开省群众文化工作会议,嘉山县曲艺队应邀到会演出部分创作曲目,如琴书《我放心了》、鼓词《风雪送信》、相声《家庭问题》和山东快书《救牛》等,受到好评。

1972 年 7 月,省群众艺术馆于青阳县召开全省故事创作座谈会。为了配合会议的召开由周泽源负责,组建了由宿县、蚌埠、合肥、天长和部分知识青年组成的“业余曲艺巡回演出队”,除为座谈会代表演出外,并先后去皖南和皖中部分县、市进行巡回演出,历时二月有余;1974 年省馆组织出版故事集《新苗》;1975 年 8 月,省馆于皖南泾县召开全省曲艺

创作会议;1976年于合肥举行全省曲艺调演,并从中遴选出部分优秀曲目,参加全国曲艺调演,如相声《矿山大学》(金义和、张易亨作),快板书《智斗栾平》、锣鼓书《俩队长》、四弦书《革命理论映丹心》、胡琴书《退礼》、带弦大鼓《月夜追赶》(夏景图作)、梨簧说唱《大学毕业回厂来》等。

中国共产党的十一届三中全会之后,文化艺术界呈现一派百花齐放,欣欣繁荣的局面。省群众艺术馆正式成立了"戏剧曲艺工作室",先后由谢波、陈金凤担任主任。全省各地纷纷恢复曲艺家协会分会;各地市恢复或重新组建了曲艺演出队,除演出新创作的曲目外,并恢复了传统曲目的上演。合肥市、淮南市、六安地区、滁县地区、阜阳地区、蚌埠市等地市纷纷举办曲艺调演或会演,出现了一批优秀的曲目。省馆除积极参加各地曲艺活动外,并集中人力,先后在肥东、巢湖、无为、宿县地区、阜阳地区、庐江等地、市、县举办表导演训练班,对戏曲、曲艺演员和抓戏曲、曲艺工作的文化馆干部,进行培训。

六安市文化馆 群众文化管理机构。建于1979年7月28日。馆址人民路,馆长张继全。设办公室、文艺组、创作组等五个部门。文艺组管理曲艺工作,组长先后由张佩玲、龙质端担任。曲艺创作由创作组组织,副馆长陈福生兼组长。陈福生是安徽曲艺家协会理事,六安地区曲艺工作者协会副主席。1979年5月,市文化馆筹备小组承办了六安市职工曲艺观摩演出大会,这是建市后的第一次大型演出活动。会后选送了陈福生创作并演出的故事《黄粱梦》、快板书《砸手表》,以及其他曲目参加了六安地区曲艺调演,《黄》、《砸》两个曲目均获优秀演出奖。《黄粱梦》还再次入选六安地区代表队,参加了安徽省文化局和中国曲协安徽分会联办的1979年安徽省曲艺调演。1982年春,市文化馆组织了六安市业余曲艺创作组,张威任组长,市馆提供发表和演出园地。创作组坚持活动,取得较为显著的成果。

协　　会

屯溪市戏曲改进委员会 戏曲和曲艺改革临时辅导机构。1950年8月,华东戏曲改革工作会议在上海召开。皖南行署文教处指派市戏改干部严济棠、群力京剧团编导邵痴公,芜湖市曲艺艺人汪俊生、吴少康等参加了这次会议。为贯彻会议精神,同年11月5日屯溪市成立了戏曲改进工作委员会,是人民政府文教科领导下的指导全市戏曲、曲艺改进工作的专门咨询、辅导机构,也是戏曲、曲艺艺人政治学习、业务交流的"艺人之家"。会址设屯溪公园文化馆内。戏改会委员二十六名,常委七名。文化馆长康澍勋任主任委员兼艺人进修组组长,副馆长严济棠任副主任委员兼改编创作组组长,文化馆员钱融任总务组长,中学教员黄澍、汪时叙任形式改革组负责人,徽班艺人崔月楼任搜集保管组组长,小学

校长孙诗年任常委秘书长，群力京剧团编导邵痴公、安徽评书艺人童醒民参加了改编创作组。每月一次各组召开会议、研讨工作；每年年初召开一次全委扩大会，总结经验、制订今后工作。根据政务院颁发的《关于戏曲改革工作的指示》精神，1951 年，戏改会对本市专业和业余的戏曲、曲艺艺人进行一次调查，在登记的九十五名艺人中，有相声艺人二名，安徽评书、鼓书、快板、双簧艺人六名，另有十七名清唱盲艺人。1952 年，戏改会还联合文化馆在屯溪人民剧院共同举办了一期包括京剧、越剧、曲艺在内的戏曲艺人训练班。屯溪市人民政府文教科纪德、中共屯溪市委宣传部牛春景、屯溪市人民图书馆严济棠分别为政治、时事、业务主讲员，以提高艺人的政治觉悟和业务水平。经过学习，提高了艺人的政策水平，自动停唱一些淫秽的曲目或唱段，如《挑帘裁衣》、《十八摸》等。还向艺人介绍皖南文联筹备会印行的一些新剧作和曲艺作品，如方君默的唱本《山高压不住红太阳》、祝向群的《丰收记》、郭珍仁的《广才参军》、崔黎的《翻身农民小唱》、严济棠的《童养媳》等。对京剧团、越剧团和曲艺艺人的三百一十七个常演的剧目、曲目进行审定。1954 年年初，戏改会解散。

泗县曲艺协会　　曲艺工作者的群众组织。建于 1951 年 6 月。负有组织、指导全县曲艺活动和关心曲艺艺人生活福利的责任。曲协隶属于县文化馆指导，设主席、副主席。初建时，艺人郭凤歧为主席。1953 年郭因病辞职，曹家友继任主席，涂全林任副主席。1962 年李玉斗任主席，周端平任副主席。1966 年“文化大革命”开始以后，曲协解散。1979 年曲协恢复活动，县文化馆馆长张立涵兼任主席，文化馆辅导员张长龄主持曲协日常工作。初建时曲协会员八十人。1955 年，根据入会时间和演唱水平，经有关部门批准，将会员分为职业艺人和半职业艺人两类。职业艺人以艺为业，属城市居民户口，供应商品粮。半职业艺人是农村户口，农忙从耕，农闲从艺。至 1966 年曲协解散前，计有职业艺人四十多名，半职业艺人一百五十多名。1979 年曲协恢复时，经考核合格并发给演出证的艺人有二百二十七名。这时，曲协还直接管理民间杂技队（组）二十六个，民间半职业泗州戏班七个，唢呐吹奏班五十二个。曲协每年数次集中艺人学习文艺方针政策，教育艺人在演出活动中遵纪守法，以自己的艺术特长为人民服务，为社会主义服务。经常以观摩和训练班等形式，帮助艺人提高文化素养和演唱水平。还每年一次对艺人进行艺术考核，借以整顿曲艺队伍，发现和培养新生力量。1966 年以前，曲协两次招收学员六十多人，开办培训班，聘请老艺人传艺。1979 年以后，数次组织青年艺人去外地观摩学习，启用青年参加省、地曲艺会演。还组织业余作者整理改编传统曲目、创作新曲目，先后有《小七姐爬墙》、《红灯记》、《海娃》、《血溅冬春楼》四部中长篇书目于八十年代初由安徽文艺出版社出版发行。四十六个传统曲艺篇子收入省曲协编辑的《传统曲艺赞赋》。曲协组织的曲艺演出队（组）多次在省、地两级文化部门组织的调演中获得好评。此外，曲协还关心曲艺艺人生活福利，向年老多病失去演出能力和有特殊困难的艺人提供生活补助。曲协经费来源，一为会员的会费，二为曲艺演

唱管理费。八十年代，因艺人的演出活动交由各乡、镇文化站管理，县曲协的经费已无来源，活动也已基本停止。

凤台县曲艺协会　　曲艺工作者的群众组织。成立于1951年。全会拥有会员八十四名，其中职业艺人二十二名，半职业艺人十八名，其余为学员。历任曲协领导人有庞明俭、王永开、黄元贵、王士福、陈敬之、苏家珍、侯超、丁元明、石明祥等。曲协每年召开一次艺人全会，内容是组织学习，制订活动计划，组织曲目创作，公布经费账目等。遇有特殊事宜，如曲艺场所建设等，则随时召开有关会员会议。艺人的演出活动，一般是农忙务农，农闲演出，以演出为主，以农为辅。经曲协推广的现代书目有《一块银元》、《婆媳俩》、《戒赌》、《红岩》、《红旗谱》、《保卫延安》、《美梦狂》、《砸牌坊》等。经曲协组织创作并推广的现代曲目有《和睦家庭》、《找户口》、《落实政策好》、《梅娘夜探》、《计划生育是国策》等。该协会至1985年存留情况不明。

涡阳县曲艺协会　　曲艺工作者的群众组织。1952年，涡阳县曲艺协会成立。第一届曲协由孟志君任主席、丁永丰任副主席。1958年曲协改选，由主席丁永丰、副主席王文义、委员李立方等七人组成。为适应大跃进的形势，这年曲协成立了涡东、涡南、涡西、涡北、县城五个曲艺组，每队十五至二十人，分组集中下乡，再分散演出，活动范围遍及全县所有生产大队。1962年，县文化科改派刘忠汉任曲协专职秘书，主持曲协工作。这一阶段，曲协每季度都要集中一次全县职业艺人，贯彻有关方针政策，采取相互交流、学习和改编新书目的办法，号召艺人说新书，走正道。全县艺人积极响应，刻苦学习和改编新书目，深入农村、基层演出，受到群众普遍欢迎。截止1964年，计改编了《烈火金钢》、《平原游击队》、《红灯记》、《杨立贝》等新书目十余部。1966年，曲协解散，职业艺人回农村。1978年曲协恢复，1980年县文化局派刘良任专职曲协秘书，1984年刘良调出，文化局业务股长杨文魁兼任秘书。这一阶段全县曲艺活动空前活跃，如1980年对全县民间艺人进行全面考核，在此基础上选拔三十余名青年艺人组成涡阳曲艺团。属民间职业演出团体。团长张志云、副团长李超山。全团每年集中一次，再以自由结合的方式分为十二支曲艺演出队分散演出，活动范围主要在县内各乡镇。曲目中的三弦书《刘老六》、安徽大鼓《将军卖马》和《雾夜擒谍》均参加了1980年阜阳地区曲艺调演，分别获得音乐挖掘整理奖、演出奖、优秀创作奖和表演奖。

全椒县曲艺协会　　曲艺工作者的群众组织。1953年6月组建。会址全椒县文化馆。当时会员十三人。1979年以前，曲协活动时冷时热，组织也若有若无。1979年以后才步入正常。自1980年起，曲协领导于春、秋两季深入曲艺艺人家庭调查访问，同时调查全县各乡镇书场，以便于安排农闲和春节期间的曲艺演出活动。曲协也邀请或组织有关人员对全县流行的传统书目作过七次调查。还翻印长篇书目《说唐》、《征西》、《十三辙韵词选例》等。1983年曲协改组，由徐声华、刘家才等七人组成曲协理事会。实行年会制，定期核发演出

证，安排艺术交流活动。至1985年底，在册安徽大鼓、安徽评书、门歌、安徽琴书、坠子、弹词、魔术等各类艺人一百三十名。

灵璧县曲艺协会　曲艺艺人的群众组织。成立于1954年春。会址设灵璧县文化馆。县文教科长梁建民兼任主席，县文化馆馆长白志功兼任副主席，县文化馆干部孔惠生、徐杰、徐永昌负责曲艺改革工作：一、办理全县曲艺艺人审查登记；二、审查演出的曲目，批发艺人外出演出证；三、编写配合政治运动和中心工作的曲艺演唱材料。

县曲协利用县城传统古会，于每年5月28日，召开全县曲艺艺人大会，除设点演唱，活跃群众文化生活外，并组织艺人学习政治，总结和布置工作。这一时期，灵璧境内各曲种的艺人达到二百五十余人。如安徽琴书艺人温广金、魏振伍、袁月娥、李剑英、解安军、唐宏明、鲁邦永、彭光华等，安徽大鼓艺人郭朝宝、王立古、朱凤云、倪玉朝、刘道宗等。他们除在城关和各乡镇进行演唱外，并收徒传艺，培养接班人，带出一批中年艺人。此时，灵璧县的曲艺工作正处于兴旺发达时期。1960年以后，农村曲艺活动开始滑坡；"文化大革命"期间，曲协解散，艺人星散，曲艺演出活动基本停止。

灵璧县文化局于1979年初，召开全县曲艺工作者代表大会，各区文化干部曲艺艺人代表七十多人出席。会议通过了新的曲协章程，恢复了曲协活动，选举白志公为曲协主席，寿新元、徐永昌为副主席。聘孔惠生为秘书，处理日常工作。全县曲艺活动重新繁荣起来。至1980年，全县曲艺艺人由不足百人，发展到三百八十八人。县曲协恢复每年一次的5月28日县城传统古会的艺人大会（亦名书会），进行演唱与交流，并决定每年年底对全县艺人进行一次综合考核；举办一次全县性的大型曲艺会演，全面贯彻陈云同志提出的"出人、出书、走正路"的指示，以促进曲艺艺人政治思想素质的提高，净化演唱曲（书）目，提高演出水平。自1979年至1985年，县曲协先后举办的大型活动有：全县曲艺工作者代表大会，曲艺工作者表彰大会，农村曲艺改革年会，安徽大鼓、安徽琴书唱腔改革座谈会和曲艺会演等。每次活动都邀请省、地曲协派员参加，并邀请知名的安徽琴书、坠子和安徽大鼓演员临场作示范演出。1985年12月20日召开的农村曲艺改革年会，便邀请了省曲协主席王善忠、宿县地区曲协主席庄稼出席会议并参加讨论。县曲协根据本县曲艺艺人实际情况，制订了十项规章制度如《加强曲艺人员上演曲目管理办法》、《关于整理传统长篇曲（书）目的办法》等。

进入二十世纪八十年代，随着农村经济的恢复，社会政治的稳定，就业选择性的增加，大部分曲艺艺人，弃艺从商或务农，办理登记换证的曲艺艺人，已寥寥无几。然而，仍有娄庄镇广播站站长彭光荣（原县曲艺队队员），带领两个儿子、两房媳妇成立"家庭曲艺演唱队"，坚持在本镇各村落巡回演出，受到地方政府表彰。在尹集的张兴化一家，则被人称"曲艺之家"，他本人已年过古稀，仍酷爱曲艺，他把全家组成"家庭小班子"，走村串户演唱，很受农民欢迎。

颍上县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。成立于1955年。入会会员五十余人，1971年发展到一百五十人，后扩大到三百四十五人。李玉坤、王世超、万文孝曾先后任主席，李家生、陈志超、徐家昌、吴瑞顶、宋炳坤等先后任副主席。协会人员大多为半职业艺人，农忙务农，农闲从艺，演唱以淮北大鼓、琴书、评词为主，并多在全县农村集镇流动演出。1964年，县曲协组织刘凤鸣等人改编长篇曲艺《林海雪原》，在全县范围演唱推广，深受群众欢迎。1966年，组织艺人下乡"说新唱新"，曲艺成了宣传党的方针、政策和中心工作的有力武器。1983年春，曲协通过考核登记，将表演能力较强的艺人组织起来，成立了县中心曲艺队，有队员五十名，其中较有影响的鼓书艺人李家生、李玉坤、宋炳坤、汤志文等大鼓说唱在本县城乡享有盛名；吴瑞顶的琴书不仅在全县声誉很高，而且在阜阳地区和省内都颇有影响，并于1983年被省曲艺协会接纳为会员。

蚌埠市曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。成立于1956年。陈立轩为主席。实行民主管理。1960年市文化局派张兆功为协会专职秘书。参加协会的有安徽大鼓艺人徐家兴、张允立、张允友、王殿才、吴建伦、吴永贵等；安徽评书艺人陈立轩、洪秀璋、孙治礼、蒋庆彬、唐占奎(兼演相声)、姚锡慈、韩元才、王锦才；安徽琴书艺人吴宗标、庄永田、朱富先、刘永明、王殿臣等；坠子艺人邵芳梅、何世荣、王泰生、李凤英、李元林、李巧云、李小云、栗学才；相声艺人王继亭、何学明；综合艺人史石顺、史桂花、史桂香、孟凡超等。

市曲协成立后，主要抓三件事：一、净化舞台，提倡说新书。先后由曲艺干部和艺人合作改编上演了《烈火金钢》、《林海雪原》、《铁道游击队》等，并创作了现代题材的曲目小段《小两口辩浪费》、《雷锋》等。市文联主席刘继圣带头创作了中长篇曲(书)目《大肚皮》、《邵乐保》；改编了长篇安徽琴书《红嫂》、《芦荡火种》等，这对繁荣创作和上演曲目，净化舞台都起到了很好的作用。二、提取公积金，增加公共积累，解决公益事业。如利用公积金，翻修了四处砖木结构的书场，整理了两处草顶、篱笆墙书场，合计可容听众千余人。随之提高了经济效益，改善了困难艺人的医药报销和生活补助问题。三、招收培养学员，进行基本功训练，提高其文化素质和演出技巧，出现了一批渐露头角的青少年演员。例如1958年8月，安徽省曲艺代表队参加第一届全国曲艺观摩演出大会，其中小演员吴舜英年仅十四岁，她演出的安徽琴书《小两口辩浪费》，受到了同行和北京专家的好评，《光明日报》、《中国青年报》、《工人日报》等，同时刊登她的演出照和介绍评论。

1984年3月，蚌埠市召开了"文化大革命"后第一届曲艺工作者代表大会，通过了《曲协章程》，成立了蚌埠市曲艺工作者协会，选举了理事十三人，郭一苞为主席，戴廷森、吴舜英为副主席，胡元龙为秘书长；刘继圣为名誉主席。协会与市文化馆联合编辑出版了《蚌埠演唱》数期，发表曲艺作品六十余篇，其中四个创作的曲艺作品参加省暨全国曲艺汇演比赛获奖。并举办了三期相声创作、表演培训班，为蚌埠市工厂基层、企业和部队培养了业余曲艺骨干八十余人，对繁荣业余曲艺创作和演出活动，产生过积极的影响。

肥东县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。成立于1956年冬。下辖七个曲艺组，其中八斗区曲艺组又分为七个曲艺小组，共有会员一百余人，其中职业艺人三十五名，半职业艺人七十余名，均为安徽大鼓艺人。首届理事会由程存武、赵恩升、刘正文、樊善清、高世忠五人组成。由安徽大鼓艺人程存武主持曲协工作。县曲协成立后，在对曲艺从业人员进行有关文艺方针教育的基础上，强化曲目审查，严格组织管理。不仅使曲目推陈出新，也明显地提高了曲艺艺人的政治思想水平，从而做到持会员证上岗，凭文化主管部门介绍信演出，自觉不说不健康的书目。各曲艺组织和曲艺小组还做到每日填演唱情况表，月有月报，半年小结，年终总结。1958年3月，总路线贯彻之后，肥东县曲协响应号召，十八名职业艺人赴桥头集矿山采红砂。1959年，这十八名职业艺人都转为非农业户口。1960年底又返非为农，曲协解散，职业艺人回到各自所在的大队、生产队。1963年6月，县文化馆召开第二届曲艺艺人会议，产生第二届县曲协理事会，主席由县文化馆馆长齐明兼任，副主席程存武，县文化馆张振缙任专职秘书，青年艺人马存欢也进入了理事会。不久，集中三十三名职业曲艺艺人学习、演唱现代书目《林海雪原》、《铁道游击队》、《杨立贝》等，历时一个月。各区曲艺组也在各区文化站领导下积极演唱现代书目，从而掀起了演唱现代书目的热潮。这一时期管理严格，演唱活动有计划、有安排，县文教局、县文化馆、县曲协还联合举办过两次县内曲艺观摩演出大会，以推动说唱现代书目的普及。曲艺艺人也热情高涨，普遍反映县曲协是他们自己的家。这个时期，曲协还注意曲艺队伍后继人才的培养，采取老艺人收徒的方式，有计划地吸收少量初中、高小毕业生，因而提高了曲艺队伍的文化素质，增强了说唱现代书目的活力。1966年10月，曲协解散，职业曲艺从业人员的城镇户口被强行转入农村。1979年6月，县文化局、县文化馆在全县范围内招考曲艺从业人员。步骤是自愿报名、公社推荐。共录取九十九人。1980年，再行考核，人数减为六十七人。县文化局颁发证书，批准这六十七人为半职业民间曲艺艺人。1979年8月，县曲协恢复活动，同时召开第三届曲艺从业人员大会。1980年，召开第四届曲艺艺人大会，第四届曲协理事会由程存武、刘正文、樊善清、任家权、孙汝权、张光鼎、施光政、张映文、汪模宣、王开明十人组成，主席由县文化馆长王跃华兼任，副主席程存武。文化馆馆员王开明为秘书，主持日常工作。曲协还组织艺人带徒，招收一批从艺的知识青年或回乡知识青年，给说唱艺术增添了新的活力。1981年，县文化馆举办的迎春晚会上，女学员施志芬演唱的安徽大鼓《鲁达除霸》、《万花楼》，陈开霞演唱的安徽大鼓《小老鼠吃掉大公鸡》等获得好评。

界首县曲艺协会　曲艺艺人的群众组织。建于1957年8月。会址界首县文化馆。首批会员三十二名，主席渔鼓艺人徐志邦，副主席渔鼓艺人徐立斌。1958年6月，县曲协推荐徐志邦、黄成海、荣全玉等参加安徽省首届歌舞、曲艺观摩演出大会，徐志邦的渔鼓《一对红花》获演出三等奖，黄成海的安徽大鼓《父子辩论》获演出二等奖，荣全玉的安徽评书《智取威虎山》获演出二等奖。1959年，曲协组织了十二名艺人，编排了六个新曲目，作

为一台曲艺专场晚会首场演出于县文化馆大院，后又到各乡巡回。其中新编渔鼓《八马陵》颇有影响。七年来计组织改编曲(书)目六十多部(篇)，组织演出一千二百多场次。1964年，曲协解散。

砀山县曲艺协会 曲艺工作者的群众组织。成立于1961年。会址砀山县文化馆。第一批会员三十六人，会长由县文化馆范业兼任，秘书长陈瑞生。会员有大鼓艺人岳合兰、段云亭；琴书艺人张桂兰、唐义臣、胡立鹤；三弦书艺人唐继朝、张凤林；坠子艺人贺广运、刘洪祥等。协会是在县曲艺组的基础上成立的，目的是加强对全县曲艺艺人的管理，以利于全县曲艺事业的发展。根据曲艺艺人的说唱水平和收入，协会按月提取公益金和公积金，每人每月多则二十元，少则三元。两年时间内收存公积金一千余元。协会将会员分成九个组，分头下乡演唱，每逢双月初十，召开一次小组会议。全体会员每年四月初八和十一月初八到县城西关古会演出，有时也召开会议，以促进艺术交流，提高演出水平。在县文化馆的帮助下，曲协多次组织艺人参加政治学习和业务学习，不断提高他们的思想觉悟和艺术水平。还组织他们整理在全县久演不衰的一百多部中长篇传统曲(书)目，同时组织他们说新书，如《雷锋》、《烈火金钢》、《故黄曲》等三十多部(篇)。1964年5月，砀山县成立县曲艺队，曲协同时解散。有的会员进入曲艺队担任教师，有的会员仍留农村单口演唱。

萧县曲艺协会 曲艺工作者的群众组织。成立于1962年11月。首批会员一百二十多人，县文教局副局长袁永泰任主席，县文化馆副馆长王继岳任副主席；县文化馆曲艺辅导员吴孝扬任秘书；曲协日常工作由秘书具体负责。曲协办公经费从艺人管理费和会员缴纳的会费中支付。1964年又发展了第二批会员计一百三十余人，至此，共有会员二百五十多名。在此期间，曲协认真开展艺人的职业道德教育和专业培训，提高了艺人的政治和业务素质，并通过考核和评比，坚定艺人的“为人民服务，为社会主义服务”的信念，自觉地把好曲目、新曲目奉献给广大听众。曲协下设曲艺创作组，由吴孝扬、李元同、郭合银、周明汉、朱传芳、冯家文等人组成。他们挖掘、整理了一批较好的传统曲目，如安徽大鼓《云台中汉》(周明汉口述，吴孝扬整理)，安徽评书《孟丽君》(朱传芳整理)，坠子《金枪北宋》(李元同整理)，坠子《金鞭记》(郭合银口述、冯家文整理)等。他们也创作了一些新曲目，如《院长赔情》(吴孝扬作)，《两街坊》(戴本锋作)，《寅吃卯粮》(王仲元作)等。1970年，包括县曲协会员在内的所有职业艺人均被注销了城镇居民户口，停止了商品粮供应，曲协被强行解散。艺人们有的无家可归，有的上街卖大碗茶，有的甚至沦为乞丐。1979年夏，经中共萧县县委、县政府批准，萧县曲艺协会恢复活动，在曲协第二次代表大会上，选举县文化馆馆长刘香亭为主席，艺人金其山、李元同、郭合银为副主席，吴孝扬为秘书；会上通过了修改后的协会章程，制订了一整套有关演出、生活、财务和培训学员方面的规章制度，成立了由李元同、周明汉、郭合银等六人组成的曲(书)目审查组，抓好对曲(书)目中封建、迷信、恐怖和色情等方面内容的删改，杜绝不健康内容的传播。全县曲艺事业曾一度出现空前繁荣的

现象。1983 年，召开了萧县曲艺协会第三次代表大会。选举了县文化局副局长李治文为曲协主席，县文化馆副馆长邵润泽为副主席，吴孝扬为秘书。会议又一次修改了曲协章程，把工作范围扩大到乡村的唢呐班、杂技班和马术队。会后重建了艺人档案和艺术档案。仅登记的团体会员就有九十三个，实有曲艺艺人会员一百五十人。据统计，曲协前后两次开展活动的十三年中，共组织本县艺人到外省外县演出四十多次，邀请外地著名曲艺表演艺术家如辽宁刘兰芳、山东王子祥、青海寻芝兰和本省的吕明琴、王新容等到萧县演唱和讲学二十多次。还通过训练班的形式，为农村培养了近百名群众文化活动骨干。

凤阳县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。1962 年 11 月 20 日成立。下设四个曲艺小组，共有会员三十六人，学员六人。县文教局文化股股长刘耀堂任曲协主任，安徽鼓书艺人胡朝文、刘开春任副主任，宗开明任秘书。曲协任务是组织艺人学习党的方针政策，配合中心工作组织创作为中心工作服务的曲目。1965 年举办了艺人短训班，并承办了凤阳县革命曲（书）目调演。1966 年曲协解散。1979 年县曲协恢复，由县文化局局长武谋任主任，胡朝文、爱乃富任副主任。各区、乡也相继成立了曲艺小组，为县曲协下属组织。这时，对全县曲艺艺人进行考核登记，10 月，召开全县曲艺艺人代表大会。大会讨论通过《凤阳县曲艺协会章程》和管理条例。同时，将考试合格的四十名艺人吸收入会，发正式会员演唱证。这时共有会员六十三名，学员三十二名。1980 年 1 月 17 日，曲协召开全县曲艺艺人代表大会，选举产生新的曲协理事会，由县文化馆馆长成守忠任理事会主席，萧森昌任理事兼秘书。为保证曲艺队伍演出曲目的健康和演出水平的提高，1983 年 12 月对全县曲艺艺人又进行了一次考核发证。

嘉山县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。成立于 1964 年 1 月。会址嘉山县文化馆。会员三十六人。嘉山县文教局副局长杜功海任主席，安徽大鼓艺人梁明远任副主席。曲协成立前的 1963 年，嘉山县文化馆曾对全县曲艺艺人及演唱曲（书）目进行普查登记。曲协成立后，组织有关人员对传统曲（书）目进行全面审查，同时要求演唱《林海雪原》、《夺印》、《烈火金钢》等现代书目。为配合中心工作和节日活动的展开，县曲协还组织曲艺艺人到乡村巡回演出。1964 年起县曲协对重点曲艺艺人梁明远、陈维明、吴绍芳、王秀琴等每人每月支付生活补助十元。县曲协也有专人负责接待外来曲艺艺人，安排演出活动。“文化大革命”期间，曲协停止活动。1979 年 6 月 13 日，嘉山县文化局发了《关于对全县曲艺人员进行登记考核恢复曲艺协会组织的通知》，县文化馆组织人员分别在明光、自来桥、司巷、潘村镇等地对全县曲艺艺人进行考核。同年 9 月，在县城明光镇召开全县民间曲艺人员代表大会，恢复曲协，选举产生由七人组成的曲协理事会，县文化馆馆长胡兆彭任主席，安徽大鼓艺人梁明远任副主席，五十九名艺人领了曲艺艺人证。

宿松县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。建于 1980 年元月，会址宿松县。会员一百余名，理事十一名，常务理事三名，即主席、副主席、秘书长各一名。这个协会是在

1979 年 12 月至 1980 年元月宿松县举行的首届全县鼓书艺人颁证会演的基础上建立的。目的是加强对文化市场的管理。在一届一次理事会上，制订了《宿松县曲艺协会章程》和《宿松县艺人管理条例》，要求会员以《章程》为准则，遵纪守法，服从领导，服从管理。《管理条例》要求会员坚持持证说书，说新书，说好书，反对"放水词"，坚持按标准收费。协会还要求各区、镇、乡文化站，有条件的地方设一至二个书场，无条件的地方指定一个临时书点，为鼓书艺人提供活动场所。1980 年 7 月，协会召开了一届二次理事会。会议对半年来的工作进行了小结，处理了人民来信，对调查属实的违章乱纪会员作了处理，再次强调了《章程》和《管理条例》，进一步净化了文化市场。1981 年 7 月，协会召开了一届三次理事会。会议的宗旨是加强学习，整顿思想作风。会议期间学习了毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》。对会员中赌博、说骗书以及其他不团结等现象，提出了批评，有的理事还主动作了自我批评。这次会议达到整顿组织、团结同志，变不利因素为有利因素的目的。1985 年 10 月，曲艺协会举行了第二届全体会员大会。总结了首届曲协工作，选举产生了第二届理事会，换发了会员证，对会员中的好人好事和好的书场进行了表彰。

阜阳地区曲艺工作者协会　曲艺工作者的群众组织。1980 年 2 月正式成立并召开了首届理事会，研讨了工作规划。理事由地直和各县、市提名推荐，通过选举由二十七人组成，理事长由钟铭勋担任，副理事长由苏继坡、牛家昆、翟国忠担任；常务理事为魏忠修、胡永书等九人担任。

1980 年至 1981 年，地区曲协数次召开挖掘曲艺传统曲(书)目和创作新曲(书)目座谈会，参加座谈的有曲艺界领导、知名人士和各曲种的老艺人二十多人。曲协根据上级指示精神和专家的意见，制定了曲艺工作规划，决定重点抓优秀曲艺传统中、长篇曲(书)目、传统曲艺赞赋的挖掘记录和新曲(书)目的创作工作。大量曲(书)目和赞赋，都保存在老艺人身上，如不及时抢救，就有失传的危险。行署文化局为此发文布置各县积极组织力量，对曲艺遗产进行抢救。截至 1983 年 6 月止，地区各县、市挖掘记录了大量传统曲(书)目和赞赋，地区曲协组织了专人，对这些资料进行了筛选、分类和校订，最后就人物、景物、兵刃等九大类，定出二百八十三篇赞赋，取名《传统曲艺赞赋选》，由省曲艺家协会出版内部发行。传统曲(书)目也记录或录音了《岳超》、《蒸骨验》、《济宁府》、《刘天顺赶船》、《大明十三义》等中、长篇曲(书)目二十四部，约二百八十万字。与此同时，协会还抓了新曲目的创作工作，多次召开了新曲目讨论会。如淮调的《凡人小事》、《约会》、《搬窑》，清音的《百鸟朝凤》，安徽琴书的《砍牛绳》，数来宝的《三盖房》等，都曾在全国、省及地区调演或会演中获奖。

淮南市曲艺工作者协会　曲艺工作者的群众组织。成立于 1982 年 2 月。第一批会员二十七人。首届理事会成员十三人，主席赵心纯，副主席张易亨、金文和、李慧桥。市曲协成立后，一方面发展会员，向省曲协及中国曲协推荐会员。一方面组织曲艺创作，积极参加省文化厅、省曲协组织的各类曲艺调演活动。如周明光创作，周明光、樊伯言演出的相声

《国籍研究》，参加了安徽省文化厅、安徽省总工会联合举办的1983年安徽省城市业余文艺观摩演出大会，获优秀创作奖和优秀演出奖。周明光的相声《谈落实》，在安徽省文化厅、安徽人民广播电台、中国曲艺家协会安徽分会、安徽青年报社联合举办的1984年全省相声评比中获三等奖。目前，协会已改名为淮南市曲艺家协会，是淮南市唯一存在的曲艺机构。

中国曲艺家协会安徽分会　群众团体。成立于1982年10月。当时召开了全省首届曲艺工作者代表大会，选出吕明琴、庄稼等常务理事十五人，王善忠为主席，吕波为副主席，刘崇庆为秘书长。协会成立之后，坚持四项基本原则，努力促进曲艺创作的繁荣和发展。同年12月，分会与阜阳地区文联联合召开了曲艺创作座谈会，对推动我省曲艺之乡——阜阳地区曲艺创作，起到了积极作用。1983年，在蚌埠市召开了首届二次理事会。会上传达了中国曲协在郑州召开的全国农村曲艺座谈会精神，通过了分会1983年工作规划和《关于贯彻执行文艺工作者公约的决议》，增补各曲种的分会理事十三人。同年编辑出版了《曲艺近作选》和《传统曲艺赞赋选》。前者遴选了党的十一届三中全会以来，我省曲艺作者创作并发表的优秀短篇。后者是安徽省第一次对曲艺文化遗产的收集整理，也为广大曲艺工作者提供了借鉴、研究的宝贵资料。同年10月，分会在屯溪市召开了全省长篇曲艺作品讨论会，与会二十余人，对十七部长篇作品进行了细致的座谈讨论。1984年1月27日，协会在合肥召开了《陈云同志关于评弹的谈活和通信》座谈会，参加座谈的有省文联副主席和曲艺界人士二十多人。同年5月，协会在淮南市召开首届三次理事会。会上，吕明琴、刘崇庆传达了中国曲协在石家庄召开的二届三次理事扩大会议精神，讨论并制订了1984年分会曲艺工作规划。这个月，分会还编辑出版了单凤彩、唐国禄创作的长篇安徽大鼓《无盐春秋》。同年7月，中国曲艺家协会安徽分会联合省文化厅、安徽人民广播电台、安徽青年报社等举办全省相声创作评比活动，评出一等奖三篇，二等奖五篇，三等奖十篇，鼓励奖二十篇。获一等奖的三篇是傅振江、吴兴钊、朱文先创作的相声《鱼老万》，吴棣创作的相声《卖锅记》，陆广波创作的相声《鼓乡新貌》。同年9月6日举行授奖大会，著名相声演员马季到会表示祝贺。9月10日，全国相声评比授奖大会在沈阳举行。安徽推荐的《鱼老万》获创作一等奖，《卖锅记》、《鼓乡新貌》获创作三等奖。1985年4月，安徽省推举王善忠、吕明琴（坠子演员，女）、苏继坡、吴舜英（安徽琴书演员，女）、庄稼、刘崇庆赴北京出席中国曲艺家协会第三次会员代表大会。王善忠、吕明琴、刘崇庆当选为中国曲协第三届理事会理事。同年5月，分会在合肥召开了首届五次常务理事扩大会议，传达并贯彻中国曲协第三次会员代表大会精神，研讨了分会1985年下半年的工作规划。同年8月，分会在青阳县召开全省曲艺工作会议，参加会议的有各地、市、县曲协负责人近四十名。会上传达了全国曲艺工作者代表大会精神，交流了工作情况和经验。同年10月，国家重点艺术科研项目《中国曲艺音乐集成·安徽卷》编辑部组成，王善忠任主编，钟铭勋、杨春任副主编，刘崇

庆任编辑部主任。编辑部开展了工作，短期内撰写了〔锣鼓书〕、〔胡琴书〕曲种音乐并收集了有关曲艺音乐资料。此项工作后由省文化厅史志办公室接办，统一管理，还重组了编辑部。至1985年，中国曲艺家协会安徽分会共有会员二百三十七名。

天长县曲艺协会　曲艺工作者的群众组织。成立于1982年10月。会址天长县文化馆。前身是成立于1952年的天长县曲艺小组，由原香火戏、花鼓戏班子艺人胡士秀、周凤霞、张永林、谢祖信、陈尔金五人组成。以后人员有所增加，至"文化大革命"后，为加强管理，县文化局派甘勇兼任理事，负责曲艺小组工作。1982年协会成立时，已有会员四十二人，平均年龄五十二岁，仍是民间职业曲艺艺人自愿结合的群众组织，会长甘勇、副会长苏士干兼任。曲艺形式有安徽大鼓、扬州评话、扬剧说唱等。曲目有《隋唐演义》、《月唐》、《封神榜》、《三国》、《水浒》等百余部传统曲（书）目和部分现代曲（书）目。1984年会长改由文化馆馆长苏士干兼任。为提倡"说新书、唱新曲、创新篇"，协会每年秋举办一次曲艺创作调演。至1985年，协会已积累创作、改编新曲（书）目近百部。协会会员也发展到七十六人，知识、年龄结构都有很大的变化，演出水平也有很大的提高，会员分散演出，常年活动在江苏省的仪征、六合、金湖、淮安、盱眙、泗洪、高邮等市、县的农村集镇。

宿县地区曲艺工作者协会　曲艺工作者的群众组织。成立于1984年5月。会址宿州市。首批会员八十名。首届理事会由十五人组成，主席庄稼，副主席白志公、陈新联，理事张长玲、唐国禄、孙景林、杜霞云、吴孝扬、许良顺等，陈新联兼秘书长；另聘徐永昌、李元同、王宪斌三人为名誉理事。1984年11月，地区曲协与行署文化局配合，在萧县举行了宿县地区曲艺新秀会演。泗县、灵璧、宿县、砀山等县曲协均组队赴萧县参赛。代表萧县参赛的是萧县曲艺培训班学员，他们的表演引起与会者的注意。在这次新秀会演中，出现了一批较为优秀的曲目，如砀山县的安徽琴书《三打叫驴》，萧县的安徽琴书《护花歌》、《老来少献丑》，宿县的安徽琴书《诸葛亮不能斩马虎》等。此外，还有十多个兄弟省、市曲艺组织派员前来观摩，河南省曲协副主席赵铮也率河南曲艺学校曲艺队到会观摩并作示范演出。1985年12月，地区曲协承办了安徽省曲艺音乐会议暨灵璧县曲艺年会。会议在灵璧县举行。萧县曲艺培训班应邀到会演出了庄稼创作的长篇安徽琴书《罗成夺魁》。会议还发现了一批有前途的青年曲艺演员，如高成富（即高小眼）等。

演 出 场 所

安徽省曲艺演出场所，随着时代的演进及曲艺艺术、艺人生活的发展而不断发展变化着。一些非营业性演出的曲种，如太和清音、亳州清音、淮词、围鼓高腔等，演出多是自娱性质，或轮流在各社友家及社所在地演出，若遇邀请，即在邀请人家宅院演出（富有人家，彩灯高悬，红毡铺桌，极尽热情招待）。又如黟县的曲书，中华人民共和国成立前全是由妇女们在自己家中自唱自娱。只有一些营业性的曲种，如安徽评书、安徽大鼓、三弦书、安徽琴书、坠子等，流布广泛，随处演出。其演出场所，都有从不固定到逐步固定，从设备简陋到有了一定设备的发展过程。

以唱曲为主的四弦书、含弓调、门歌、凤阳花鼓中的双条鼓等曲种艺人，他们都是走乡串户巡街溜巷，在主人家门前卖唱。或应邀白天在室内演唱，到主人家宅院演唱，农闲期间，则利用夜晚在稻场或仓屋内演唱，很少有明地设摊、设棚演唱的。安徽评书、安徽大鼓、安徽琴书、坠子，以及早期的渔鼓和三弦书艺人，初是在庙旁、坟地、集头、河滩的空旷场地演出（现知较早演出场地为萧县城关金桥旁旷场，清初有渔鼓艺人在那里明地演唱）。此类露天演出场地，全省有数百处，几乎县县的城关、集镇、乡村，都有一到数处。城市、农村，只有少数艺人固定在一地演唱，绝大多数是唱一段时间换一个地方。淮北盛行在牛马集市上"唱绠书"，皖中和江南则盛行赶庙会演唱。多是明地设摊，只有少数较大的家班，拉起自备能容下数十名听客的布棚。亳州市是全国知名的药材集散地，自夏收到春节，一直是药业旺季，沿涡河北岸摆满曲艺摊位。民国初年，拉棚演唱的就有十八处之多。听众云集，艺人竞技，艺高者能够较长时间在这里固定场地演出。

曲艺茶座、茶馆书场（社），最早出现于蚌埠市。清宣统三年（1911）津浦路通车，蚌埠成为交通枢纽和商业重镇。民国九年（1920），谢姓第一楼茶座开张，接着便有松鹤楼、啸云天、大罗天、快乐天、群芳、聚乐、朋宫等曲艺茶座、茶园、茶社开业。它们或在茶社内增设书场，或在公园内建小舞台作为书场，卖茶与演唱曲艺同时进行。各茶社在报纸上竞登广告，或于茶社和街头贴出海报，用以招徕听众。这些茶社书场，大多是聘请著名曲艺艺人，说唱传统长篇书目或短篇曲目，少数也有邀歌伎唱淮词、扬州小曲的。

在皖中和江南一带，安徽评书和安徽大鼓清末时已普遍流行。一些县城和较大的集镇，茶馆业主利用现有的场地和桌椅条件，邀约曲艺艺人演唱，以增加收入。仅六安县城，

便有潘家、戴家等四处茶馆，和四海升平楼一处餐馆兼营书场。屯溪市则有老街、河街等茶馆书场开业。皖东全椒县各大集镇，镇镇有茶馆，一个不很大的程家市就有三十家茶馆，其中近十家茶馆设有书场。业主和艺人多是分成拆账，也有给艺人固定包银，还有少数茶馆收入全归艺人，主要为了吸引茶客。

抗日战争时期，各地战火频仍，曲艺艺人纷纷停业，惟界首、屯溪、固镇的河溜等地，地处敌后，人口集中，商业异常繁荣，皆有"小上海"之称。自民国二十七年起，茶社书场，如雨后春笋般纷纷新建。多数为私人投资，也有的是驻军和撤退的政府机关集资建成。如界首游艺场内，便设有相声棚以及新义、清香等茶社书场五六处。屯溪市建有群乐等茶社书棚三四处，河溜游艺场也是以曲艺书棚为主。它们演出的有苏州弹词、评书、安徽大鼓、坠子、安徽琴书、相声等。茶馆书场，一种是以店设场，多是瓦顶砖墙，有些茶馆为二层楼，红漆木柱，窗明几净，清洁宜人。再一种是以园设场，如蚌埠的奇园、屯溪的屯溪公园，多是四敞凉亭，竹棚草顶，毛竹躺椅可坐可卧，盛夏纳凉听书，成为绅商和市民的好去处。新建的茶社、茶园书场，大多是草顶结棚，苇墙或以布棚围成。不少书场，建有小土台，约十平方米，置桌椅，以利艺人演唱。照明最初仅有松明、老鳖灯，其后发展为煤油灯、汽油灯，甚至电灯。多是售票入场，较大城市票价一、二角钱，一般县城和城镇，几分钱即可听一场书。收入有分成拆账的，有由艺人租场付租，或由场主付艺人包银的。

中华人民共和国成立初期，皖中和江南一带，茶馆业逐渐冷落，很多茶馆书场停业，不少曲艺艺人只好转入明地设摊演出，而此时淮北地区绝大多数县城，曲艺一直是广场演出。全省各地直到1953年以后，各县先后成立了曲艺组、曲艺队、曲艺团，才开始搭建固定性演出场所。一般书棚、书场，除极少数地方由艺人独资或集资兴建外，绝大多数为政府拨款，在原地扩建，或新辟场地建筑曲艺书棚或曲艺厅。书棚多为瓦顶砖墙，面积较小，内设小舞台、木条凳，可容听众百人左右。曲艺厅较大，多是砖木混凝土结构，有舞台，初设长条凳，后设翻板靠背椅，可容四五百人，并有灯光照明和音响设备。有的除售票房、听众休息室外，还盖有演员宿舍和食堂，以备大型曲艺团体前来演出。有些县和乡镇文化馆、站，腾出公用房屋改成书场。还有些菜场，上午卖菜，下午说书。个别大的书场，一场几棚，如芜湖市大花园曲艺场、蚌埠市天桥曲艺场、合肥市府学书场和九狮桥曲艺场，都分建四到五个书棚，以便不同曲种各自演出。各演出场所都是买票听书，票价早期为五分到一角，后涨到二到三角。收入一般以百分之十到二十作为场租金，由主管部门作为修缮及扩建之用。艺人个人出资建成的场所，多交由当地曲艺家协会或曲艺小组管理，自演不收租金，外地来演出，收场租金，一部分留作修缮费用，一部分交业主。同时，还有一些剧场、影剧院、俱乐部礼堂等，也经常为曲艺提供演出场所。这样，安徽省基本达到乡镇以上城市，皆有固定性演出场所。

"文化大革命"期间，曲艺团解散，艺人下放，各曲艺场停演。粉碎"四人帮"后，不少演

出场所，或因城市建设而拆除，或为机关占用，或改作民房，可供演出的场所大大减少。

金桥露天书场　　传说开辟于清朝顺治年间。位于萧县黉学玉带桥旁草坪内。草坪原为明、清考场系马之所。侧角广场，历来为民间艺人明地演出场地。平时听众，少者几十人，若逢节日或习俗会期，则多到数百人。清末民初时期，草坪和黉学石坊南北场地，设有五个摊位演出。民国初年，黉学改为县民众教育馆，书场归其管理，于广场筑演唱土台一座，设有木条座位一百多个。遇有演出人多时，艺人另置条凳，听众有自带坐凳或站立听书者。书资由演唱人自己收取，并向民众教育馆交少量折旧费。早期演唱曲种，多为渔鼓、三弦，演唱情况，无从查考。自归县民众教育馆管理后，先后有安徽大鼓艺人傅怀森，安徽评书艺人徐伟、徐负生，坠子艺人韩教香，渔鼓艺人薛本信等演唱。演出的曲（书）目有：渔鼓短篇《借髢髢》、《小黑驴》等；长篇《万花楼》、《空棺记》、《龙海投亲》等。坠子长篇《白袍记》、《鞭扫十八国》等。安徽大鼓长篇《金鞭记》、《双凤诰》、《蜜蜂记》等。安徽评书长篇《刘秀走南阳》、《大宋飞龙传》、《铁师镖》、《三打铁佛寺》等。抗日战争时期，日军占领萧县，玉带桥被拆毁，民众教育馆成为日军审讯、囚禁牢狱，书场废止。日军投降，书场恢复，场地设备全毁，艺人又改为明地演出。中华人民共和国成立后，黉学成为县文化馆，金桥书场成为其各项文艺活动的场所。1954 年，县文化主管部门拨款，于县城西北角另建书棚，供艺人演出。金桥露天书场不再有曲艺演出。

黟县万年台　　戏曲与曲艺兼用舞台，建于清道光年间。位于县东门城外数里处。台为木质结构。台面由百根一米多长的木柱支撑，台楼由数十根长柱构成框架，筑成两层戏台。台约一百平方米，中为演出主台，两旁有衬台，开有六个不同方向的出入口，形式各异，有月宫式，有花瓶式。楼角悬四盏大红灯笼，飞檐翘角，雕梁朱楹。台中上悬“气爽秋高”匾额，台柱雕挂县著名文人俞正燮写的对联：“云想衣裳花想容，想见大罗天上；水如玳瑁月如镜，如从方壶中来”。台对面有楼房雅座，可以品茶，听曲艺或看戏。演出时不售门票，说唱人在演出中收关子钱。雅座另有服务人员收茶水费。清末至民国年间，在不演出戏曲或戏曲演出以后，有安徽大鼓和安徽评书艺人在此说唱。书目都是《七侠五义》、《封神榜》、《隋唐》等长篇。万年台有专人管理，管理人靠该台有部分土地租课收入，艺人演出时，交付适量场租维持。抗日战争时期，日机轰炸黟县，万年台被炸毁，未重建。

海舍寺露天书场　　开辟于清光绪年间。位于无为县西南首镇襄安八景之一的海舍寺前广场内。占地约二百三十多平米，是全县最大的书场。襄安镇水陆交通便利，经济繁荣，曲艺活动十分活跃。平时即有本地艺人，在书场设一到两摊明地演唱。每逢春节、庙会，主书场和周边通道，多到四、五摊，演唱的大多是安徽大鼓。日说晚停，晴说雨停。外来艺人演出，场地、演出日期、海报宣传，以及书场自备的木长凳，保管、损坏修理、赔偿等，统由本地艺人安排，管理。长期在此演出者为本地安徽大鼓艺人王庆海，他兼唱门歌。演唱传统书目有《月唐传》、《后唐十八堡》、《万花楼》、《海公母子剑侠传》等，中华人民共和国成立

后，他还创作一些鼓词短篇，如《母女谈心》、《一颗螺丝钉》、《雪中送粮》、《一张筛子》等数十篇。他唱表俱佳，听众誉为“小火炉”(喻其说唱能温暖人心)。另一知名安徽大鼓艺人李治佳，也常到此演出，其《水浒》听众百听不厌，尤以《武松打虎》最能引人。“文化大革命”时期，书场关闭。粉碎“四人帮”后，曾一度繁荣。1984 年以后，书场营业，逐渐冷落。

合肥府学露天书场　清末形成。位于今合肥市四中校园对面广场，现安徽省博物馆所在地。原广场商贸集中，周围旅栈林立，场东约二百多平方米，一直是曲艺、杂技活动集中场地。无人管理，艺人来去自由，演出由自己收书资。常在此演出的多是安徽大鼓艺人。抗日战争结束到中华人民共和国成立，演唱者有本地安徽大鼓艺人杨傻子、谢有银，肥东来的安徽大鼓艺人卜庭宏等。演唱书目多为传统长篇，如《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《东西汉》、《杨家将》、《说岳》、《小五义》等。中华人民共和国成立后，由于建设需要，曲艺活动安排到文昌宫书棚，书场遂废。

小桥口露天书场　民国初年辟为书场。位于天长县汊涧镇河桥旁空地。周围为一片树林，约五六百平方米。汊涧为天长县大镇，每逢集日，县城和附近集镇艺人，纷纷赶来演出。抗日战争以前，空地设有书场三四处，抗日战争时期一度冷落。中华人民共和国成立后，该镇经济日趋繁荣，书场五六处，多为安徽大鼓和安徽评书艺人。都是不设坐位，听书人或立或席地而坐或靠树干听书，听众可自由选择书场。收费由说书人自收，无人管理。艺人多由外地赶来，二十世纪五十年代，有泗洪县安徽大鼓艺人王福先，盱眙县安徽大鼓艺人刘大头(艺名)，还有五河、固镇、蚌埠等地艺人。书目长篇有《恶僧传》、《中汉》、《水浒》、《月唐》、《三国》等。1980 年，市镇扩建，场地变为居民区，书场遂废。

木滩露天书场　中华民国初年形成。位于今合肥市东门大桥桥头到凤凰桥木滩的淝河岸边旷地。北通火车站，西临市中心，商业发达，游人如织。艺人明地撂摊，多为安徽大鼓和安徽评书艺人，以本地和肥东、肥西两地艺人为主，偶有外来北方艺人。艺人多自带布棚拉场演出，售票入场。中华人民共和国成立前，票价仅几个铜板。场地无人管理，常互争场地，引起艺人纠纷。1950 年以后，市文化科交文化馆管理，艺人需持介绍信始可安置于场地演出，并核定曲(书)目。在这两处书场唱安徽大鼓的，有谢有银、卜庭宏、甘华福、刘正先、方长城、刘教林、刘教益等。书目为《杨家将》、《七侠五义》、《秦始皇》、《双凤塔》、《东西汉》、《三国》等。说安徽评书的艺人有苏绪成、吴月波、潘庆武、张奉林等。书目为《黄三太》、《大红袍》、《黄九龄》、《三侠剑》等。1958 年，该处建坝上街农贸市场，书场遂废。

大花园曲艺场　曲艺书棚。民国初年设场，中华人民共和国成立后建棚。位于芜湖市镜湖边。全场占地约三千平方米。原称芜湖大花园，为一综合性游乐场，无人管理，说书及杂耍艺人汇集于此，或明地设摊，或搭棚设凳，各自演出，各自收费。中华人民共和国成立后，经文化管理部门改名为芜湖市人民曲艺场，仍以明地演出为主，由长年在该场演出艺人组成基层工会管理。1952 年，安徽评书艺人周凤鸣选任工会主席。分两组演出，一组

为安徽大鼓、安徽评书、独脚戏、坠子艺人;一组为滩簧、梨簧(瞽目)艺人。按摆场地、收费提成、书目核定,都与市文化馆负责人和曲艺艺人共同办理。除日常演出外,还组织如抗美援朝和助困艺人义演。经常演出的曲(书)目多以剑侠、公案、传奇等传统长篇。并提倡说唱一些反映抗日战争、解放战争题材的书目,如《林海雪原》、《新儿女英雄传》等。安徽评书艺人张奉林、周凤鸣,安徽大鼓艺人林教培、宋宗德等均在此演唱。一批后起之秀如解永华、张子松、祖柏林、彭富友也给听众留下深刻印象。当时,有上海东吴大学法律系毕业的文化干部王少襄,也说起安徽评书。他以北京话说书,颇有特色。他在说《水浒》正书前,必说一段自编的"书帽",如《老鼠借粮》、《一个美国少爷兵自叹》等,轰动一时,形成一种新风格。该曲艺场先后建立书棚,售票演出,不断聘请南京、合肥、蚌埠、九江等地曲艺团演员前来演出,如由南京来的相声演员顾海泉等。1960年,芜湖市百花艺术团成立,该曲艺场交艺术团管理。时已建书棚五座,三间作曲艺演出,两间作游乐室,内设汽枪打靶、哈哈镜等。"文化大革命"开始,曲艺团解放,游艺场关闭,书棚逐年塌毁,已无人演出。

九狮桥曲艺书场　民国初年形成,1956年建棚。位于今合肥市东门外九狮桥向东延伸的河滩上。每年水枯季节,旷地即成为书场,多明地设摊,自唱自收费。抗日战争以前,曲艺活动繁盛,演出情况不详。日军侵占合肥,因地近东门,成为禁区,书场遂废。中华人民共和国成立后,商业堆货,不便演出。1956年,合肥市文昌宫芦席书棚倒塌,市文教局拨款,在该场建木结构平房十八间,占地约三百平方米。三间为票房办公用,另十五间分隔成五个书场,每个书场设置长靠椅及长条凳一百二十余条,可容听众五百余人,成为合肥市曲艺主要演出场所。日常演出,由曲艺场管理员童维新和曲艺组组长甘华福共同负责。平时,每个书场演出日夜两场,遇节假日加演早场,演出时间每场两个半小时。票价一角、二角两种。经常演出的有本市安徽大鼓艺人甘华福、刘正先、谢有银,安徽评书艺人吕月波、马伯良、刘教林,坠子艺人吕明琴、秦美艳,安徽琴书艺人于惠珍、赵洪恩、马翠云、祁林兰、温开云等。外地来者有舒城安徽大鼓艺人王明贤,五河县安徽琴书艺人张立清、袁月红。演唱的书目多为传统长篇,如《杨家将》、《月唐》、《十把穿金扇》、《薛刚反唐》、《施公案》、《三侠剑》等。不久,书场归合肥市曲艺团管理,本团演员实行统一安排演出,统一售票,票价二角。收入较多的为安徽大鼓艺人甘华福、刘正先,每场收入在二十元左右,其次为安徽评书艺人吴月波、马伯良,日收入在七八元之间。曲艺团按收入不同评定月工资。外地艺人演出,比照曲艺团艺人收入按比例发给工资,也有按收入分成拆账的。"文化大革命"开始,曲艺团部分解散,不再演出,粉碎"四人帮"以后,曲艺团恢复,分散在三孝口光明书棚、市工人文化宫小礼堂演出,原有场地为供销社改为货栈。

合肥市文昌宫书棚　民国初年形成露天书场,1954年建成书棚。位于今合肥市现市政府大楼西约十米处原文昌宫。宫前广场约二百平方米,因邻近闹市,安徽大鼓、安徽评书艺人多聚此设摊演出,营业红火,艺人称作金银地。无人管理。中华人民共和国成立后,

由市文化馆负责场地安排和曲(书)目审核,并呈请市文化局拨款在此地建书棚一座,芦席铺顶,四周无墙,面积近一百平方米。不收场租,谁在此演唱收入归谁。本地安徽大鼓艺人甘华福、刘正先在此演出时间较久,谢有银、方长城、杨金芝也在此作短期演出。芜湖的安徽评书艺人张奉林、蚌埠的桑元任曾在此演出一段时间。书目多为传统长篇,如《东汉》、《西汉》、《黄杨传》、《刘公案》、《大红袍》、《季小堂出家》等。现代题材书目有《破晓记》、《林海雪原》等。淮北相声演员史万顺、史桂花、史桂香父子曾应聘演出。1956年,因大棚倒塌和城市建设需要,书棚迁东门外九狮桥河沿。

蚌埠奇园书棚 民国五年(1916)由江苏木商吴炳生兴建。位于蚌埠市南山西麓,现南山宾馆一带山坡上。是蚌埠市开埠后建立的第一座曲艺场所。吴炳生喜爱亭木,奇园原为花园,有假山石桌石椅,花草树木,相映成趣。书棚即建于园内葡萄棚旁。书棚为草顶凉亭式结构,形如客厅。占地约五十平方米。棚一侧建有说唱台,设有桌椅。台下备竹制椅和茶几。业主约请苏州弹词、安徽评书、安徽琴书、江南小曲等艺人演唱。后以安徽评书、安徽琴书演唱为主。安徽评书艺人王锦才说书时间较长,从淮北来的有安徽琴书艺人吴宗标、刘永明。吴炳生初是在此以文会友,结交社会人士,后逐渐着重营业收入,售票演出,票价一角,茶水租包给人出售。艺人来唱,初以聘金制,后改分成拆账。演唱书目,苏州弹词有《玉蜻蜓》、《三笑姻缘》、《珍珠塔》等;安徽琴书有《水漫金山》、《打蛮船》、《三女上寿》等;安徽评书有《三侠剑》、《彭公案》、《说岳》等。二十世纪三十年代初期,吴炳生年老多病,承嗣无人,花园出卖后返回江苏,书棚终止演出。

蚌埠东游艺场书棚 民国九年(1920)形成露天书场,五年后建成书棚。位于蚌埠市东区三马路浙江会馆四明公厅附近,故又名三马路书场。地近淮河轮船码头,靠近军阀倪嗣冲私人花园——逸园,商业繁盛。民国十二年,唐沛生集资创建笑歌舞台,越二年又扩建书棚一座,草顶砖墙,约八十平方米,设有条凳,售票一角,棚主与演唱人拆账分成。先后来此演出者有:省内为拉魂腔艺人大毛子(魏月华),卫调花鼓艺人陈广仁、乔成,淮北花鼓艺人张勋(艺名一阵风),安徽琴书艺人吴宗标、庄永田,安徽评书艺人蒋庆彬、王锦才,坠子艺人陈立轩。省外为山东快书艺人高元钧,演唱《武老二》,天津相声艺人白昆山说《歪批三国》,河南大铙、小铙艺人韩元才、梁献珍唱《金鞭记》、《说唐》。都曾名噪一时,听众踊跃。书棚地处低洼,夏季暴雨易涝,遇灾迁火车站附近小石桥演出,水落返回。抗日战争后期,美蒋飞机空袭蚌埠淮河拱桥,书棚被炸,曲艺活动停止。中华人民共和国成立后,政府拨款重建书棚,1950年淮河大水,书棚淹塌,政府于市中区天桥建曲艺场,各曲种艺人迁往演出,原书场遂废。

四海升平楼餐馆书场 民国十四年(1925)由盲人李崇元创建。坐落在今六安市古楼北仓房拐北处(现市委招待所)。升平楼面迎三条主要街道,西临老淠河码头,是早期六安首屈一指的餐馆、茶馆兼营的书场。临街砖瓦结构楼房十五间,分三层。二、三两层十间。

经营餐饮；一层五间为普通茶座。上午经营茶水业，下午和晚上由艺人说书。艺人有的是店家邀请，也有的是自己联系而来，还有是当地巨绅富户点名要店家请来。点名请来多为有名气艺人，演出时间短，工资由点名人付给，部分收入归店家。平时说书，按惯例收关子钱，与店主按成分账，听众付茶资外，另付书钱。常年在此说书的为本城安徽评书艺人李永全。外来艺人多为附近各县较为知名艺人，如霍邱县安徽评书艺人刘建云，合肥安徽大鼓艺人陆凤山。所说（唱）书目，评书多为武侠小说，如《山东怪侠》、《剑底鸳鸯》、《三侠剑》等。安徽大鼓多为历史演义，如《隋唐》、《杨家将》、《金鞭记》等。抗日战争时期，安徽省政府曾迁到六安，曲艺一度繁荣，后迁至金寨，日军迫近，曲艺停演。中华人民共和国成立后，茶馆业日趋没落，书场未再恢复。

老衙门口书棚　民国十五年（1926）形成露天书场，1956年建棚。位于太和县东大街西段路北，原县老衙门前广场。早期形成书场时，长期在该场说书的有从河南来的评书艺人史永勤，人称史大个，说的书目为《大明十三侠》、《月唐传》、《七剑十三侠》等。后太和人张原林拜史为师，继续说书，除原有书目外，增《大红袍》、《刘公案》等。张于1963年病故。1956年，太和安徽大鼓艺人陈明忠（艺名陈豁牙）、陶德龙等集资，在该场建书棚一座。土墙草顶，由艺人自己管理。先后有安徽大鼓艺人陈明忠、陶德龙、陈洪全、王立成、丁好田等演唱，传统书目长篇有《大宋金鸠记》、《八美图》等，现代书目有《解放洛阳》、《平原枪声》、《青春风波》、《林海雪原》等。1964年，草棚倒塌，由县房管会拨款重建砖瓦结构书棚一座，约八十平方米，备有长条凳，可容听众二百人，称太和曲艺园。出租给艺人演唱。除本县安徽大鼓艺人陈洪全等仍演唱外，外地有小铙书艺人王凤从，合肥市安徽琴书艺人秦美艳、于素珍，蚌埠市安徽琴书艺人吴舜英，坠子艺人吴荀芝等先后来此说唱。他（她）们演出的书目传统长篇有《岳飞传》、《包公案》、《刘墉下江南》等，现代书目有《枫香树》、《苦菜花》等。1983年，县房管会将曲艺园卖给私人，现已成为菜市场。

怀远西河滩游艺场书棚　民国十九年（1930）李三、鄢昆江出资合建，位于淮河西岸滩地。棚为草顶，席编篱笆墙，场内可容听众百人。地处淮河边，交通方便，流动艺人频繁。每关书费由棚主收后，按三七，或按四六与艺人拆账。在此书棚演出安徽评书艺人有：寿县张建夫（俗号张疤拉）、贾韵斋，涡阳康亚东，亳州唐豁牙，本县王金山（俗称王大侃）、孙自理（又叫小报子）、周元珍，徐州翟少亭等。安徽大鼓艺人有：灵璧张疙瘩，泗县闵清明，本县马履绥（又叫马小白子）等。坠子艺人有：亳州张胖子、涡阳一声雷（女、姓李，名不详）等。小铙书有涡阳丁文声。棚主鄢昆江后来也下海成为安徽评书艺人。他们演出的曲（书）目为：评书《五代残唐》、《三侠剑》、《黄天霸与杨香武》、《聊斋》，后期还有说《荒江女侠》的；安徽大鼓《岳飞传》、《马潜龙走国》、《瓦岗寨》、《杨家将》等；坠子《宝玉探病》、《盼夫》、《芈建游宫》、《晴雯补裘》等。民国二十七年，日军侵占怀远县，书场移至本县河溜镇。日军投降后，书场恢复演出。1955年，县人民政府修筑护城堤，书场被拆。县文化馆在河堤南侧盖草房

四间作为书场。“文化大革命”起，曲艺人员下放，书场停演，不久，改为民宅。

蚌埠西游艺场书棚　民国十九年(1930)由私人投资兴建。位于蚌埠西区临近淮河码头。原为河滩荒地，约一万平方米。自民国元年津浦铁路通车后，此场地即成为曲艺艺人明地设摊演出场所。该书棚计三座，位于滩地北端，皆草顶土墙，其中两座备有长条凳。由业主出租或与艺人演出收入分成拆账。付租金者以日计价。演出售票分五分、一角两种。自建棚到民国二十六年来此演出的艺人，有蜚声淮上的坠子艺人张汉卿(通称张胖子)，其书目为《大红袍》、《封神榜》。淮北的安徽大鼓艺人张士珍，其书目为《东周列国》，本市安徽评书艺人韩元才、孙治礼，其书目为《雍正剑侠图》、《三侠剑》等。棚主定期要向市公安局交娱乐税，向当地把头交“保护”费，艺人还要向以上两方交“孝敬”钱。民国二十年“九一八”事变，日军占领沈阳，中共长淮特委(地下组织)，利用场地的特殊地理环境，多次举行“飞行集会”，宣传抗日救国。日军占领蚌埠时，因地处淮河岸边，禁止人群往来，书棚歇业。日军投降后，棚主修缮破漏书棚，又恢复演出，还接待过南洋杂技团莅蚌献艺。民国三十八年1月2日蚌埠解放，游艺场归市文教局领导，市文化馆负责曲艺演出的日常事务，配合市文艺工会安排艺人演出、学习和生活救济。1950年，淮河发生特大洪水，游艺场淹没，书棚倒塌，书场迁市中心区天桥曲艺场。

金家庄书场　形成于民国二十年(1931)，1950年建棚。位于今马鞍山市金泉路与恒兴路口，又叫金家庄游乐场。马鞍山铁矿开发兴起于民国二十年，工棚林立。初，一些流动艺人，在工棚空地，利用晚间工闲，说唱安徽评书、安徽大鼓。后，集中于原金家庄广场，形成明地撂摊演出场所。中华人民共和国成立后，政府资助在书场搭一芦席大棚，周围以秫秸扎墙，面积约一百平方米。说唱以安徽大鼓和安徽评书艺人较多，不售票，演唱者收关子钱，当时，一般收“中州币”(中华人民共和国成立初期流行于安徽各地的法币)一百元、二百元不等。1953年，马鞍山炼铁业扩大，政府拨款在书棚旁又新增草房八间辟为两处书场，原书棚改成康乐球及汽枪打靶场所。1954年，政府又拨款扩建十间草房，计共四处书棚，安徽大鼓书棚两处，安徽评书书棚一处，安徽琴书书棚一处。每天演唱曲(书)目分写于黑板。书棚交金家庄文化站管理，各地艺人到来，先到文化站登记，审查书目，然后分配场地。先后来此书场演出的有：芜湖的安徽大鼓艺人宋宗德、张崇文，繁昌县安徽大鼓艺人吕植清，铜陵市安徽评书艺人任宗福等。演唱多是传统书目，如《罗通扫北》、《瓦岗寨》、《七侠五义》等。芜湖市安徽评书艺人张奉林，也曾来此短期说他的拿手书目《大红袍》。演唱人为了配合宣传政策，于正书前多临时即兴编唱镇压反革命、抗美援朝、增产节约等内容的小段书帽。1956年，筹建马鞍山市，先将康乐球等活动场地迁到七家庄西，1958年，书场也迁到该处。但因地处偏僻，听客较少，至“大跃进”运动掀起，书场冷落，遂关闭。

屯溪劝业场小桃源书场　民国二十二年(1933)5月由屯溪专员公署、警察局、保安司令部、休宁县商会联合投资兴建。位于新安江河沿尼姑坟附近，今黄山影剧院所在地。占

地六千多平方米。劝业场设有戏台、影院，小桃源清唱书场。游人购票可以看戏、看电影、听唱、听书，时称屯溪的“上海大世界”。小桃源书场设有小型舞台，台额悬“江上峰青”匾额，两旁悬木制对联：“境辟桃源，爱此溪山堪点缀；场开劝业，好教镇市亦繁荣”。台下设有竹椅数十排，两椅之间置有竹制茶几。该书场初为歌伎清唱场所，先后清唱者有小翠娥、小桃红等，曲目多是淮词小调，如《大花船》、《十样锦》、《对扒》、《妓女悲秋》等，后期，聘请评书艺人童醒民说《隋唐》、《三国志》、《三侠剑》等。书场泡茶，另收一角。暑天装有手拉吊风扇，服务员还提供热手巾擦汗。抗日战争时期，蔡雨梅、沈鹏飞曾在此合演《爱国双簧》，仰天啸、范长虹合演《独脚戏》等节目。民国二十八年，抗日战事紧张，驻军开赴前线，劝业场营业日衰，书场关闭。

徽州影剧院　民国二十二年(1933)建，位于今屯溪市沿江西路三百零五号，时称徽州剧院，为屯溪最早的演出场所。原属“劝业场”。除演出戏曲外，每年有不少时间接待曲艺艺人租场或拆账演出。肥西人在徽州一带颇有听众基础的评书艺人童醒民，合肥安徽大鼓艺人郑克武，都在这献过艺。他们擅说的书目有《七剑十三侠》、《包公案》、《施公案》等。中华人民共和国成立后，拆旧建新，成为皖南设备较完备的中型影剧院。偶有曲艺艺人演出。1985 年，相声演员姜昆、唐杰忠、范振玉、冯巩等，曾来演出《打针》、《学日语》等，轰动全市。

屯溪公园书场　民国二十二年(1933)兴建。位于今屯溪市屯溪公园内。原设有茶座、餐馆、儿童乐园。空场处常常成为曲艺艺人撂明地演出场所，公园管理人收门票与艺人拆成。民国三十四年，当地售茶水人凑资，在原场地搭一开放式大棚，棚内设五十多把躺、靠、坐三用竹制椅，并置简式竹茶几。棚柱悬黑板，写明说唱人姓名及曲(书)目。下午、晚间各一场，每场约三小时。照明初用汽油灯，后改用电灯。不售门票，由听书人付一角钱茶资，即可躺在躺椅上喝茶听书，书迷称之为“以茶代票”。书说一段，再加付五分钱，可再泡一杯香茶。营业好时，有付站票者，每人五分钱。艺人和茶主四、六分成。在这演出的艺人，有鸠江张奉林，一部《大红袍》，久说不衰。另一安徽评书艺人童醒民也在此说过《三侠剑》。后因地处较偏的体育场书场兴起，营业逐渐冷淡，又因公园整顿，民国三十八年遂停业。

屯溪河街茶社书场　民国二十七年(1938)兴建。位于河街阳湖渡口附近。抗日战争时期，新安江水运兴旺，由一桐城人兴建茶馆。分上下两层，木质结构。楼下卖茶，楼上说书。听众多是船民和过往客商。说书人现场收关子钱，收入与业主分成拆账，业主并于书场卖茶。屯溪隆阜人戴姓安徽评书艺人，长年在此说书，主要书目为《封神榜》等。他以休宁土话说书，本地听众易懂，深受欢迎。说书时，在重要情节中，广生枝蔓，绕上很大圈子，才回到原来情节之中。一部《封神榜》说上好几年。民国三十四年后，茶馆书场逐渐衰落。虽有外地不少艺人来流动演出，仍不见起色。中华人民共和国成立以后，茶馆业日衰，至七十年代末期已很少演出。八十年代初，河街拆除建滨江大道，茶馆书场也随之废止。

荣乐茶园书社 漯河人李老九于民国二十七年(1938)出资兴建。位于今界首市现界首师范附属小学西北侧。为当时界首游艺场内三大茶园之一。占地约一百平方米。茶园为草木结构,泥笆围墙,淮草铺顶,呈圆塔形。内由四根红漆立柱支撑,可容听众五六十人。园内备有茶桌、木凳、躺椅。听众入座后,茶园有香茶、瓜子出售。门票二角,包括书费茶资在内。每日下午五时开场,晚十时停演。采取"点唱"形式,开场前由茶房伙计手捧演唱人书折,请茶客圈点曲(书)目。伙计传话,某先生点某艺人唱某某曲目,艺人即登台演唱。点唱人另加点唱费,数额不定,交演唱人,称"赏钱"。业主与艺人或分成拆账,或业主付每场演出费。来场演出较有名气者有坠子艺人李忠香、李大莲等。演唱书目为《大西厢》、《华容道》、《洛阳桥》、《小二姐做梦》、《黛玉焚稿》等。点唱书目多为短篇,长篇作主唱书目。日本投降后,界首商业日趋衰落。民国三十五年,茶园拆除,李老九变卖砖木,携家属回漯河老家。

屯溪群乐茶社书场 民国二十七年(1938)由一客籍刘姓创建。位于今屯溪市老汽车站附近,接近龙柏庙。茶社为草木结构,约六十平方米。社内一角设一土台,三面置座,可容四十余人。听众付二角钱可听一个下午书,并奉送香茶一杯。如点唱,另加点唱费。当时到茶社演唱者,多是北方较有名气的艺人,既是逃难,又是卖艺。有梨花大鼓、京韵大鼓、坠子等,多为女艺人,如任艳芳、汪玉清、汪爱莲等。演唱书目多是小段,约一二十分钟便另换一个节目。曲目有《剑阁闻铃》、《黛玉焚稿》、《华容道》、《张彦摆渡》等。一时声名远播,附近休宁、歙县时有赶来听书者。茶社座位不敷用时,便于后排加长条凳,只售座不卖茶,每座一角。民国二十九年,日军迫近屯溪,形势紧张,刘姓远走他处,茶社停业,书场关闭。

屯溪体育场书棚 民国二十七年(1938)一外籍刘姓兴建。位于今屯溪市公园路新年台西侧,现灯光球场附近。书棚简陋,仅铺盖草顶,四周敞开,寒冬停演。棚内设竹制可躺可靠坐椅,约五十张,并备有茶几,供饮茶之用。棚内筑有土台,上设书案,案周围有绣花桌围。不售门票,听书人付一角五分钱茶资,既可听书,又可饮茶。约两小时说书一关,业主向听客再收款五分,另泡一杯新茶。日夜两场,晚间为汽油灯照明。听众多为附近船民、客商。演唱者最早为安徽评书艺人童醒民。抗日战争结束后,刘氏回原籍,书棚改为不设茶座的书场,芜湖安徽大鼓艺人林教培曾来说唱《金鞭记》、《水浒传》等。六十年代初,体育场扩建,书场拆除。

界首游艺场书棚 民国二十七年(1938)兴建。位于今界首市河北,现师范附属小学西北侧。占地面积约十亩。游艺场东西两侧各有一条南北走向的街道,处于闹市中心。界首为抗日战争时第五战区司令长官部所在地,是内地和敌占区货物集散地,市面繁荣。北方曲艺艺人云集于此。游艺场内除新义、荣乐、鑫鑫三茶园书社各由其业主经营外,游艺场东有相声演出棚,西有小茶园书社,听众熙熙攘攘,弦歌阵阵、热闹非凡。相声先后有赵傻子、小苹果、张殿臣、张傻子、郭继东夫妇等演出。唱坠子的多为女演员,惟有一外号黄马褂

男艺人，既唱坠子，也说安徽评书，年虽六十，嗓音却很清亮，表演娴熟。他常于演唱中加些噱头，更增听众兴趣。传说曾为皇帝演唱而赐黄马褂，因得此名。他在游艺场演唱时间较久，深受听众欢迎。坠子、安徽琴书女演员中，较有名气者有王明兰、李明翠、彭治仙、彭月仙等。各有拿手曲（书）目，如王明兰的《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《宝玉哭灵》等；李明翠的《宝玉探病》、《胡二姑开店》、《玉堂春》等；彭治仙的《许状元祭塔》、《端午惊变》、《小寡妇上坟》、《小二姐做梦》等。茶园、书棚，业主有收租金者；有以卖茶收入归业主、演唱收入归艺人者；更多的是业主与演唱人分成拆账。抗日战争结束后，界首商业日趋凋零，游艺场逐渐解体。中华人民共和国成立后，新舞台东南斜街，又兴建一小型游艺场，内有陈家和张胡子两家书棚，规模和营业远不如从前。1957 年，小游艺场拆除，改建住宅区，书场遂废。人们常回忆老游艺场并编有顺口溜："游艺场，真好玩，听书听唱不要钱，年轻姑娘长胡子（反串），还有老虎大力丸。"

鑫鑫茶园书场 民国二十八年(1939)由河南客商投资兴建。位于今界首市淮北梆子剧团家属宿舍西侧。书场为土木结构，宝盒形式，土墙草顶。内支柱六根，东侧砌一小舞台，备有长条凳五十张，可容听众近百人。书场建于游艺场内，游人甚多，日日客满。听众即茶客，茶资固定，书费，每一关子，任意付给。演唱者多为女艺人，有坠子演员张凤云、李忠信、李明翠等。书目多中短篇，如《诸葛亮招亲》、《水漫金山》、《小二姐做梦》、《芈建游宫》、《打蛮船》等。抗日战争胜利后，营业冷落，艺人纷纷离去，茶园于民国三十六年拆除。

歙县渔梁下街饮食店书场 民国二十九年(1940)开辟。位于歙县渔梁镇新安江河沿。该镇为新安江起点航头埠，客商云集。该店民国初年兴建，砖木结构，一底一楼，门面三间敞厅，木门板壁，宽阔明亮。民国二十九年开辟书场后，白天经营饮食，晚间作为曲艺演出场所。厅内可放十几张餐桌，说书时移动桌椅便成书场。本镇下街人许林一由河沿老书场转到此说安徽评书。许有一定文化程度，先"翻书页"，后改为说书。说时还不时将他所知的社会见闻，编入故事情节之中，很受听众欢迎。他说的书目为《三国志》、《聊斋》、《水浒》等。中华人民共和国成立后，他年老停业，改由陈兴隆说书。陈原为徽州京剧团演员，改说安徽评书。说时运用戏曲身段，纸扇醒木，虚拟刀枪，表演生动引人，十分卖座。他说的书目为《三国》、《说唐》、《金鞭记》等。当时票价五分，店内外常常挤得水泄不通。后渔梁镇文化站设此，晚间仍照常说书。1956 年，城市建设改为居民区，饮食店拆除，书场遂废。

新义茶园书场 民国二十九年(1940)张庆福出资建造。坐落于界首游艺场内。土木结构，淮草铺成宝塔形圆顶，泥笆围墙，场内有六根木柱支撑。青砖垒台，台口挂一幅黄布，四周镶月牙边，中绣飞龙走凤图案。场内置有桌椅、躺椅，可容四五十人。供应茶水和热毛巾，由茶房服务。茶水付茶资，热毛巾给服务人员小费。演唱多为女艺人，多数演唱坠子，也有少量唱安徽琴书和八角鼓的。演员有马兰芳、马丽凤、谢爱红、谢爱玉、李明月、赵忠琴、李喜莲等。演唱前先于台口挂一水牌，写明当天出场主要女演员姓名和演唱的曲

（书）目，开场按序登台演唱。演唱的曲（书）目有《三堂会审》、《洛阳桥》、《凤仪亭》、《游西湖》、《列国志》、《三杰会》等。还有艺人结合当时抗日的形势，自编《打日本》等宣传抗日救国的曲目，于中、长篇书目前加演。收入分配由茶园主与艺人间约定，上下午第一次收费，归园主所有，作为场租。其余收入，由艺人按份额比例分成。每唱完一段，由茶房或艺人，亲到场内收关子钱。收费者手执小笸箩，挨座讨取，听众自由付给，数目不拘。如所收之款达不到一定数目时，则可以再收一遍。有时由阔佬自掏腰包，不叫艺人再收，称赏钱。这时园主则高声唱道："某某大爷赏钱×元，谢啦！"接着便开始接唱。民国三十四年日军投降，界首商业一落千丈，书场停业拆除。

清香茶园书场　民国二十九年（1940）由光武人王德一建造。位于界首游艺场内。书场土木结构，秫秸夹墙，草顶，顶如宝盒，场内有五根支柱。内设有躺椅、茶几、长凳，可容四十余人，备有茶水零食，专门有茶房服务。开场后生意红火，常常客满。业主由外地邀请曲艺女演员演唱，如坠子艺人李明月、李明翠、谢爱红、谢爱玉（人称姊妹花）。另有安徽评书艺人刘立明和老艺人"黄马褂"。早七时到晚十二时为开场时间，由各演员先后演唱其拿手曲（书）目。晚上说书前，由"黄马褂"带领坠子女演员，一齐登台，同唱"多口坠子"，一人唱一个书中人物，完成一个小段故事，然后由"黄马褂"或刘立明说安徽评书长篇。坠子多唱短篇，如《王二姐盼夫》、《黛玉葬花》、《徐庶走马荐诸葛》、《亲家会》等，安徽评书多说长篇，如《洛阳桥》、《杨家将》、《三侠剑》、《黄天霸与杨香武》等。茶园于民国三十五年拆除。

蚌埠群芳茶座　民国二十九年（1940）张近愚开设。位于二马路中段。占地约一百平方米，内设桌、椅、盖茶，可容茶客百人。屋侧设有舞台，约十余平方米，置长方桌一张，挂有绸质绣字"群芳茶社"软匾。舞台旁置水牌，标明艺人姓名及当天演唱曲（书）目。台另一侧偏后为琴师坐位。门票一角，供应茶水，如另行点唱，需加"赏钱"。园主与艺人有按收入分成拆账、约定演出时间付艺人工资两种。曲种有单弦、相声、弦子鼓、坠子、安徽大鼓。女艺人较多，如胡继谭、小金子、吕文香等。演唱曲（书）目有单弦《华容道》，坠子《黛玉葬花》，相声《酒迷》，安徽大鼓《隋唐》、《杜十娘》等。民国三十七年，蚌埠临近解放，茶社停业。

怀远河溜镇曲艺棚　民国二十九年（1940）王姓私人出资建造。位于镇西怡安街露天游艺场内。书棚占地四十平方米，茅草盖顶，细竹芦席扎成围墙。棚内设长条凳三十余条，可容五六十听客。票价五分（五个铜币），茶水论杯出售。时值抗日战争时期，河溜镇成为敌占区货物集散地，商业繁盛，时有"小上海"之称，曲艺活动异常兴盛，不少艺人集中于此演出。当时，有安徽评书艺人洪秀章说《三侠剑》，坠子艺人张胖子唱《严海斗》，安徽琴书艺人庄吉甫唱《十把穿金扇》，安徽大鼓艺人王麻子说唱《薛刚反唐》。场主与艺人分配形式不定，有按场付工资者，也有分成拆账者，均以签订合同为准。民国三十四年，河溜镇市场随日军投降而衰落，书棚也随之渐废。

铁城剧场　民国三十二年（1943）建成。坐落在马鞍山金家庄区金字塘公园东北。初

名马鞍山矿区大礼堂，1955 年，马鞍山铁矿区工会拨款扩建，加大了舞台，换长木凳为翻板椅，计七百六十八张，改名铁城剧场。早期，主要作为戏曲演出场所，间或邀请曲艺艺人演出(多为安徽大鼓艺人)。1955 年以来，历届矿区职工文艺汇演均在此举行。演出多是曲艺节目。曲种有渔鼓、相声、安徽大鼓、梨簧调、安徽评书、安徽琴书、快板书等。采石梨簧调演唱队常在此演出，他们演唱的曲目有《安安送米》、《陈妙常》、《秦雪梅》等。1962 年冬，南京市曲艺团张永熙、马宝璐、顾海泉等曾在这里公演十天。演出以相声为主，其他形式曲艺节目穿插演出，上座率很高。"文化大革命"时，剧场被撤销，后改为市歌舞团团址。

蚌埠天桥游艺场书棚　　位于蚌埠市中区华丰街东段，以地处蚌埠天桥南侧而得名。民国三十八年(1949)5 月，河南籍坠子艺人何世荣、栗学才师徒在此首建书棚一座，占地约八十平方米。接着，安徽评书艺人桑元仁、安徽琴书艺人庄永田，租用吴姓地皮，也盖起两个席棚。1950 年夏，淮水泛滥，市内东西两游艺场遭水灾，政府将受灾的三十多位曲艺艺人迁移到广场演出，初撂明地，后政府拨款，先后建书棚三座，形成一个面积二千五百平方米的游艺场。一时，天桥游艺场，成为全市的群众娱乐中心。此时，市职工联合会下属的文艺工会，组建天桥曲艺场工会基层委员会，派出专职干部领导。市文化馆则负责演出曲(书)目的审查和天桥曲艺场的管理，如组织艺人学政治、学文化，协助日常演出的宣传工作，帮助解决艺人之间纠纷及生活福利等。1953 年，该游艺场正式成立曲艺协会，先后推选艺人洪秀章、陈立轩任主席。场内设有办公室，处理日常事务。1957 年，天桥游艺场组成互助组，演出收入采取"底分制"分配(根据演出水平和实际收入，公议评定底分，高者十六分，每月可收入三百元，最低者只有三分，每月可得三十到四十元)，总收入中提留有公积金和公益金。1961 年，游艺场利用公积金重建房舍，全部翻盖成砖木结构瓦顶平房，水泥地面，院中还建有花坛，演出条件得到很大改善。曾一度采用售票演出，门前挂牌，供听众自由选择书棚艺人和曲目。票价分为一角、二角两个档次，每场演出两小时。曲种有安徽大鼓、安徽琴书、坠子、大铙书、小铙书、相声、安徽评书、戏曲清唱和快板、双簧、魔术等。艺人有张允立、吴宗标、庄永田、唐占魁、洪秀章、孙治礼、王锦才、韩元才、桑元仁、陈玉凤、邵芳梅、余润生等。既演出《杨家将》、《水浒传》、《三国志》、《说唐》、《大明英烈传》、《金镯玉环记》、《刘墉坐南京》、《包公案》、《三侠剑》等传统书目，也说唱新书《烈火金钢》、《平原枪声》、《新儿女英雄传》等。1963 年 1 月，天桥游艺场成立了集体所有制的蚌埠市曲艺团，实行场团合一的管理体制，隶属市文化局领导，选派高宗智、夏永生、宋联邦等先后任团长、副团长。招收了李琳、吴棣等一批学员，组建了相声队，自编自演了《学雷锋》、《学焦裕禄》等新曲(书)目专场，轰动全市，包场者络绎不绝，听众高达万人次。1966 年"文化大革命"开始后，该团被撤销，艺人被下放，游艺场被迫关闭，一直没有恢复演出活动。

合肥北门外洪桥露天书场　　1950 年开辟，位于双岗农贸市场附近。中华人民共和国成立后，原荒凉的双岗市场日趋繁荣，曲艺活动也随之活跃。艺人将农贸市场旁一块空

地，约一百平方米，作为明地撂摊演出场所。营业好时有两到三个摊位演出，多是年老艺人。初无人管理，后由双岗文化站出面安排，解决场地争执和曲（书）目审核。先后在此演出的，有安徽大鼓艺人谢有银、卜庭宏、刘光荣、曹明富等。演唱书目为《五代残唐》、《七侠五义》、《薛仁贵征东》、《刘公案》等。“文化大革命”后期，市场扩建，书场渐消失。

襟襄楼茶馆书场　1950年开辟。位于全椒县城东袁家湾。此楼原为清著名讽刺小说家吴敬梓故居，原经营早茶酒饭。中华人民共和国成立后开辟书场，不收听书费用，只在茶资中适当增加。艺人工资由楼主付给，并供给伙食。皖东各县茶馆经营竞争，多采取增加说书吸引茶客。开业后，茶馆生意更加红火。1960年前后，安徽评书艺人孙伟保说讲《三侠剑》，轰动全城。全椒县安徽评书艺人徐长福，曾到此楼说长篇传统书目《海州七侠》，连说三十多场，也是场场客满。“文化大革命”中书场停演。1979年，被禁演的艺人孙伟保又重回书场与听众见面，襟襄楼书场再度红火。连郊区农民书迷，夜间也赶来听书。后电视、卡拉OK等盛行，曲艺活动冷落，书场关闭，襟襄楼只经营餐馆业务。

老菜市书棚　1950年由工商部门出资兴建。位于今滁州市明光镇菜市街菜场内。竹木结构，草顶大棚，面积约二百平方米。菜场建成后，交本镇安徽大鼓艺人梁明远管理，上午经营菜业，下午开始说书。日常清洁卫生，统由梁负责。该棚同时可容纳三个摊位演唱，外地艺人来此，梁作安排，适当收租金作为修缮费用。每天在菜场门外张贴海报，组织听众。演唱结束，由演唱人清扫全场。不售门票，听众自带木凳。说书一段，由演唱人收关子钱一次。常唱的书目有《五梅反唐》、《响马传》、《封神榜》等。应文化站管理人员要求，也唱一些新编书目，如《野火春风斗古城》、《平原游击队》、《敌后武工队》等。1980年，此处改建为惠利商城，书棚拆除。

程家市徐家茶馆书场　建成于1950年。位于全椒县程家市东街。程家市茶馆业自中华人民共和国成立后随市场发展而发展，近三十家茶馆以徐家茶馆最为兴旺。他以说书吸引茶客，形成各茶馆争相聘请曲艺艺人作为竞争手段。徐以高工资并供给艺人吃住作为条件，聘请有名气艺人到茶馆献艺。该地听众，一惯爱听安徽评书，先后在此茶馆书场说书的安徽评书艺人有杨殿恒、李大清、陈金山、孙传保、戴恕鑫等。这些安徽评书艺人为了和其他茶馆争取听众，都拿出自己擅说的书目。如杨殿恒的《三侠剑》，李大清的《三打赛金桥》，陈金山的《三国演义》，孙传保的《三门街》，戴恕鑫的《三侠五义》，都各自拥有自己的听众。全椒县的邓广义，擅说《绣球山》，在此书场说书，也曾轰动一时。当时，程家市茶馆业书场的繁荣旺盛，成为皖东曲艺界一突出现象。1984年以后，茶馆业渐衰，书场也处于不景气之中。

小猪市书棚　1950年由政府拨款兴建。位于今滁州市遵阳街中段，因靠近猪市而得名。书场草顶砖墙，坐西面东，约五十平方米，分大小里外两间，小间供艺人居住，约八平方米，外间设长条木凳为听众席。书场由滁县文化馆管理。自书场建成后，长年由滁州评

书艺人齐礼谦在此演出。齐为人宽厚，凡外地来滁州的艺人，他总是安排场地，组织演出。有时场地紧张，自已停说让场，还事事帮忙，博得同行称赞。齐礼谦善说《三国演义》、《岳飞传》、《杨家将》，在当地享有声誉。外地来此书场演出的有陈金山、李大清等，1966年，齐年老体衰，加以“文化大革命”开始，他遂停止说书。1985年，齐病逝，曲艺活动日渐冷落，书场随之关闭。

文化园书棚　1950年由市文化馆筹建。位于安庆市人民路原中心文化馆内。总面积二百平方米。舞台利用园中的休息亭改成，亭高四米，亭基(即舞台)高一米。观众座位由文化馆干部至市儿童乐园运来数十张石凳铺成。建场后，先后有相声演员顾海泉、韩信全(外号韩歪嘴)，安徽评书演员卞永年，安徽大鼓艺人江子英、何秀卿等在此演出。说唱传统书目有《彭公案》、《施公案》、《七侠五义》、《薛刚反唐》等，相声除《歪批三国》、《解学士》、《武老二》、《关公战秦琼》等传统曲目外，还创作一些反映现实的如《美国少爷兵》等。安徽大鼓和评书也说唱一些新书，如《林海雪原》、《红岩》、《烈火金钢》，以及班友书创作的鼓词《珊瑚岛》等。

宿州联络街书棚　1950年开辟。位于今宿州市联络街中段横巷内约四十平米空地内。初为已故安徽评书艺人杨秀臣在此撂明地说书。1954年春，宿县文化局拨款，建两大间草房砖墙书棚，木板作凳，条件简陋，可容听众数十人。晴雨营业，生意红火。书棚由县文化馆管理，艺人进棚说书，经文化馆安排，并提取收入的百分之二十作为缮修费。馆方并确定专人负责审查书目，对书中封建迷信部分，与艺人研究进行删改。在此演出的有安徽琴书艺人陈家章，安徽评书艺人王宪彬、刘秀荣，安徽大鼓艺人王玉洁，坠子新秀孙纯理等。安徽琴书艺人秦荣珍演唱的《陈三两爬堂》等书目，听众踊跃，场场爆满，呈一时之盛。1954年到1964年的十年间，是书棚鼎盛时期。“文化大革命”时，艺人下放，书目禁演，书场关闭，以后也未再开业。

马厂镇山民书社　1951年政府拨款兴建。位于全椒县山区马厂镇文化馆内。该书社为三间砖瓦结构的书场。面积八十余平方米，可容听众二百人。每当逢集，山民于买卖之余，便进入书场。安徽评书艺人徐长福，日夜两场演出。他拿手的书目为《海州七侠》和《聊斋》。评说时神采飞扬，听众十分踊跃，经常座无虚席。有些山民，上午先到书场买好票，下午听书。书场管理，统由文化馆负责。场内设有长凳，备有茶水，门票有一角五分和一角两种，每场收入提取一定的场租费，余归演唱人。原籍马厂人，长年在南京演唱，被听众誉为江南四大鼓王之一的高德标，也曾多次回乡在这里为家乡父老献艺，高的儿子高峰也来说过安徽评书。书目为《雍正剑侠图》，场场客满。1985年时，听书人渐少，随后书场关闭。

古河镇文化书场　1951年开辟。位于全椒县古河镇影剧院附近菜市场巷内。镇文化馆辟出草房五间，称文化书场。场内设桌椅条凳，门口设票房。每于逢集之日，经常有两到三个曲艺艺人在场内演唱，每场听众有时多达二百多人。先后在此书场演出的艺人有：

肥东县安徽大鼓艺人马骏、童邦元、刘在凤，全椒县安徽评书艺人徐长福、孙伟保等。其中徐长福拿手书目《海州七侠》、《七剑十三侠》，情节曲折，他说表时手眼、身段运用灵活，摹拟书中人物，装谁像谁，非常受听众欢迎，经常场场客满。镇文化馆所收门票款，扣除百分之三十作为场务开支，修缮书场费用，余交演唱人自行协商分配。至1985年曲艺演出渐少，书场遂关闭。

广德曲艺棚 1952年兴建。位于广德县城内迎春街。总面积三千平方米。其中皮影戏小剧场占地六百平方米，书场约三百平方米，票房、宿舍和露天剧场占二千平方米。书场初立，仅几间破旧瓦房，低湿阴暗，年久失修。1961年，书场交城关镇管理，镇政府派罗忠山负责，鉴于书场危房，乃多方筹资，推倒旧屋，盖起新房，并增盖票房和宿舍，形成较完整的曲艺演出场所。1963年，归县文化局管理，建立了场务和财务管理制度。对外地进场演出的单位和个人，验证及审查演出书目内容，按收入三七或二八分成。先后有江苏、浙江、郎溪等地的安徽评书、安徽大鼓艺人到场演出。长篇传统书目有《火烧功臣楼》、《岳飞传》、《杨家将》、《包公案》等，现代书目有《烈火金钢》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》、《铁道游击队》、《破晓记》等。1984年后，曲艺演出渐少，书场停业。

南关书棚 又称“曲艺演唱室”。建于1953年。位于颍上县城内南街西侧，现解放南路谨城宾馆处。原为沿街民房，经县文化科拨款改建。书棚两间，砖墙草顶，总面积约五十余平方米。内设长条凳和小条凳，可容听众六十余人。建成后交本县安徽评书艺人李瑞生负责看守管理。1955年至1958年为鼎盛时期，每日三场，场场客满。先后来此演唱的有：安徽大鼓艺人李玉坤、李玉海、李玉山三兄弟，安徽琴书艺人吴瑞顶，安徽评书艺人李瑞生、白继尧、王少斋等。他们演唱的书目，安徽大鼓有传统长篇《金鞭记》、《马潜龙走国》、《杨家将》等。安徽琴书有传统长篇《孟丽君》、《十把穿金扇》，传统短篇《刘秀走秦》、《何文秀私访》、《小二姐做梦》等，安徽评书有传统长篇《刘公案》、《大红袍》、《万花楼》等。反映现代题材的书目有《红灯记》、《苦菜花》、《破晓记》等。1960年，三年困难时期，职业艺人下放，曲艺室关闭。所有桌凳均分给各区文化馆、站。“文化大革命”后期，为拓宽街道，书棚拆除。

无为泥汊镇书棚 1954年兴建。位于镇北，靠近渡江战役烈士纪念碑。原为广场，艺人作为露天演出场所。镇文化站拨款、本地艺人集资、书友捐助建成约八十平方米书棚一座。芦席结顶，秫秸围墙，后改帆布遮顶。内设长条凳三十余张，可容听众八九十人。棚内建有土台，置桌椅，为演唱人使用。棚门口悬黑板，写当天演唱书目。艺人先由文化站登记，然后入棚演唱。不售门票，谁唱谁收钱，每场收入由文化站提成，作为维修费。在此演唱的有：安徽大鼓老艺人刘光巨及杨太满、李宗才、程宜炳、孙福俊等，中年艺人李治佳、杨家春、刘明生、杨桂英（女）、杨玉珍（女）等。传统书目有《杨家将》、《水浒传》、《大清奇侠》、《罗通扫北》、《普州打擂》等；新编书目有《红灯记》、《智取威虎山》、《平原游击队》、《新儿女

英雄传》等。正书前，有些中年艺人常自编反映现实生活的小段演出，也颇受听众欢迎。平时，每日下午演出一场，每逢春节、正月十五、三月三泥汉庙会、端午、国庆，一天演出几场，风雨无阻，场场客满。“文化大革命”期间，书场曾一度停业。1968年起，因宣传革命样板戏，曲艺将样板戏改为演唱书目，又恢复演出。1980年后，书棚停演。

凤台县城关曲艺棚　1954年由当地艺人王明才等筹资兴建。位于凤台县青年路西侧，现电影公司附近。曲艺棚计四间，砖墙嵌篱笆，竹木草顶，约七十平方米，棚内无座位，可容听众二百人左右。此棚为县城职业艺人演出的主要场所。本地和外来艺人，采取轮流排班制，日夜两场，艺人轮流登场。长期演出的有本县安徽大鼓艺人王明才、何宏典、庞明俭、朱家斌；安徽评书艺人王士福。外地来的有寿县安徽大鼓艺人袁士友，阜阳县安徽大鼓艺人马俊武，太和县安徽大鼓艺人陈明中(外号陈豁牙)等。书目多是《三侠剑》、《大红袍》、《施公案》、《月唐》等。当地朱家斌常和县文化馆负责人共同整理传统书目，如截取《薛刚反唐》中一段，改名《醉闹花灯》，经整理后听众十分欢迎，除此，朱还创作了现代书目《兜兜传奇》。安徽评书艺人王士福也改编了《老龙窝传奇》等，都受到听众欢迎。“文化大革命”中，县曲艺协会停止活动，艺人停演。书棚出售，改作民房。

阚疃书棚　1954年由凤台县政府拨款八百元，由镇文化馆施工建成。位于今利辛县阚疃大街东侧。该镇原属凤台，后划归利辛县。书棚共四间，为砖木结构，草顶砖墙，面积近一百平方米。室内无坐位，亦无土台，演唱时听众或站或蹲，或自带凳子。经常在此演出的郭明中、马自坡、陈福全，三人都是安徽大鼓艺人。演唱的传统书目有《呼延庆打擂》、《刘墉下江南》等。1960年以后，提倡说新书，艺人根据小说改编的新书有《林海雪原》、《破晓记》、《山菊花》等。演出不售票，由说书人向听众直接收钱。1985年，曲艺活动渐趋冷寂，后书场关闭。

百花曲艺场书棚　1954年秋，由当涂县安徽大鼓艺人杨世山筹资兴建。位于该县城关萧家巷内。书棚由草房两间组成，约五十平方米。秫秸结墙，自建自演，收入较好。1959年，书场改建人民电影院，由县文化主管部门拨款，另在县公安局旁搭建草房五间，三间书场，两间为票房和宿舍。不久，毁于火灾。1960年，杨世山再次筹资，县政府财政又拨款二千元援助，在萧家巷建草房五间。不久，“文化大革命”开始，书场被迫关闭，县房管部门作为公房收回，杨世山下放农村。1981年落实政策，杨世山回县城，经交涉，百花曲艺场恢复演出。历年来，除杨世山本人演出外，安徽大鼓艺人杨世风、张天顺也在此演出。传统书目有《说唐》、《岳飞传》、《杨家将》、《呼延庆打擂》、《包公传》、《水浒》等。新编书目有《平原枪声》、《铁道游击队》、《烈火金钢》等。现百花曲艺场依然保存完好，偶尔有流动艺人来此说书，但听众很少。

屯溪工人俱乐部　1954年由市政府拨款建成。位于今屯溪市延安路十九号。建筑面积四百五十平方米。有席位八百多座。为屯溪产业工人主要娱乐活动之地。五六十年

代，几乎每个星期六，均由屯溪市文化馆和市工会组织，在此演出曲艺等综合文艺晚会。先后涌现业余曲艺骨干有：相声演员吴锦山、周凌云、程济时、刘绍忠、张怀翥，安徽评书、快板演员胡茂贵、吴大林等。他们都是干部和工人，吴锦山、周凌云、张怀翥创作演出的群口相声《唱新风》，胡怀贵改编演出的《江姐上船》，都给听众留下深刻印象。该场地后又经过几次装修，原来的长条凳更换为活动翻板椅，除放电影外，不定期地由工会和文化馆组织曲艺爱好者演出。

赤镇老街书棚　1955年建棚。位于全椒县赤镇老街。该镇曲艺活动较早，二十年代初即有本镇安徽大鼓艺人马义才撂明地演出。中华人民共和国成立后，镇人口骤增，商业繁盛，群众对曲艺的需要迫切。镇政府决定，将原来老街茶馆辟为书场，并加以修缮。流动艺人纷纷来此说书。听众如云，茶馆生意红火。至1970年，来此说书的有：安徽评书艺人戴恕鑫、孙伟保，安徽大鼓艺人张启云等。茶馆上午卖茶，下午说书，说书时仍卖茶。茶馆业主管艺人住宿伙食，演唱时收关子钱，或三七或二八分成，艺人得大份。至1985年茶馆业务清淡，曲艺活动逐渐冷落。

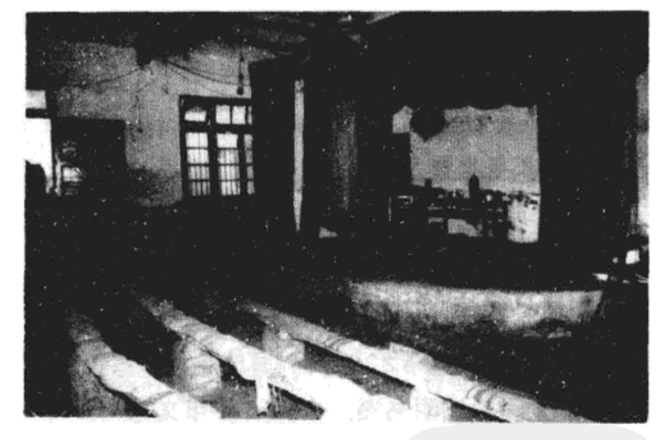
裕溪口书棚　1955年由芜湖市文化局投资兴建。地处裕溪口街市中心。该书棚有房屋三间，木瓦结构，面积约五十平方米。由芜湖市百花曲艺团管理并演出，不接待外地艺人。长期在此演出的，有百花曲艺团安徽评书老演员张宗文，安徽大鼓演员林教培、任宗福、马玉璋、彭克发、邓定轩等。青年安徽评书演员张子松也时来说书。说唱的书目多是传统长篇，如《孙庞斗智》、《走马春秋》、《再生缘》、《粉妆楼》等。售票演出，每张票一角，后增至二角。收入交百花曲艺团统一开支，演员拿固定工资。1984年，芜湖市重新规划，该房产权下放，归区所有。不久，老演员张宗文去世，加之市百花曲艺团撤销，书场关闭，由张宗文老伴居住。后因建设需要，书场被拆除。

米公祠书棚　1956年县文教局拨款兴建。位于无为县城关中菜市附近，因靠近宋代大书法家米芾祠而得名。原为一片空地，早期即为曲艺书场。新建书棚计六间，坐南朝北，木质结构，总面积约为一百三十平方米。此书棚分东西两部分。东边三间说安徽评书，由老艺人刘光巨演出并看管；西边三间唱安徽大鼓，由艺人何义仓演出并看管。两场设施基本相同，各有书桌一张，长短板凳四十余条，每条可坐五六人。场门悬黑板一块，书写当日演出人和演唱书目。曲艺人家属售票，票价初为一角，站票五分；后增至二角，站票一角。场内有小贩供应开水和零食。热天还供应热手巾，服务周到。一年四季，听众云集，特别是正月初一到初七，正月十五到二月二，以及端午节、中秋节、国庆、元旦，听众尤为热烈，一天加演两场甚至三场，场场客满。到此演出的有芜湖安徽大鼓艺人宋宗德、张崇文、晋子伦，铜陵市的安徽大鼓艺人施俊、任宗福，繁昌县的安徽大鼓艺人吕植清，以及本县的安徽评书和安徽大鼓艺人张求报、马立奎、汪著木、侯永胜、李治佳、李道才、杨太满、叶道全、余家成等二十余名艺人。从1956年底到“文化大革命”初期，说唱的传统书目有《武松打虎》、

《马潜龙走国》、《天宝图》、《封神榜》等，现代书目有《林海雪原》、《新儿女英雄传》等约二百多部。“文化大革命”时期，艺人被迫停演，书场被居民作为住房。

大通书棚　1956年由淮南市政府拨款兴建。位于今淮南市大通区小铁道旁。书棚为土墙草顶，面积约五十平方米，可容听众一百多人。属大通区文教科管理。书场无座位，听众或站或自带板凳听书，不卖票，由说书人收关子钱。由于当时文化娱乐场所很少，听众时常爆满。1961年秋，由周汝彬等老艺人倡导，利用原书场上交的公积金及部分集资，在大通小铁道旁重建一较大书场，面积较原书场约大一倍，可容二百余人，砖瓦结构，场内有舞台、条凳，并另建办公室、售票房两间。每天下午和晚上各演出一场，票价一角和一角五分两种。长期在书场演出的是大通曲艺组成员，有安徽琴书演员孔广凤，安徽评书老艺人周汝彬及青年演员周永坤、李子英和安徽大鼓艺人王成友等，他们说唱的大都是传统书目《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《水浒》、《八美图》、《天宝图》等。1964年提倡说新书，也编唱过《烈火金钢》、《红岩》、《新儿女英雄传》、《平原枪声》等。书场接待外来艺人有：五河县的安徽琴书艺人张立清（绰号二黑子），说唱书目为《杨家将》；合肥市的安徽琴书演员马翠云，说唱《包公案》；蚌埠市的安徽大鼓演员陶传国，说唱《月唐》；合肥市的坠子艺人秦美艳，说唱《大红袍》。“文化大革命”开始后，书场为“造反派”占用，曲艺停演，后改为大通街道办事处。

潘家拐曲艺棚　1956年安徽省文化局拨款一千六百元兴建。位于今六安市北门潘家拐。棚为平房三间，草顶砖墙，面对街道。面积约五十多平米。1956年，六安地区文化局又拨款二千元，除增建西门曲艺场外，又将此书场改建为二层楼，木梁瓦顶，砖墙结构。产权属六安县文化局，交城关曲艺组使用。演唱者以本地曲艺艺人为主，间或有外地艺人来演。本地常演的艺人有四



弦书艺人刘永全、刘应才、李文全（绰号李麻子）等，外地如寿县安徽大鼓艺人袁士友，仁教山等。多以传统书目为主，如《绿牡丹》、《八美图》、《月唐》、《刘墉下南京》、《三劫案》、《竹木相争》等，也演唱《吕梁英雄传》、《唇亡齿寒》、《草原小姐妹》等新编书目。演出时挂牌卖门票，供应茶水；票价二角。“文化大革命”期间，曲艺场被单位和个人占用，改作宿舍。1982年，曲艺场和曲艺组归六安市管理，经市文化馆与六安地、市、县三家管辖单位交涉，终于在1985年得到解决，住户搬走，又拨款八千元进行维修，曲艺场继续经营。

萧县曲艺场　1956年由县文教局拨款，文化馆施工兴建。位于城关西北角商业较

繁华区。该场为砖墙草顶结构大屋五间，面积约一百六十平方米。屋南筑有舞台，场内设木板坐位，可容听众二百五十人。另建有门厅一间，为售票房。书场由县文化馆管理，外地曲艺艺人来场演出，需由县文化馆验证，审查书目后安排场地。每天清晨，门前挂牌，写明日期、场次、艺人姓名、曲种和演唱书目。以本地艺人演出为主，有时也有不少外地艺人来场演唱。每天分上、下午和晚上三场，每场演唱时间约三小时。在此演出的艺人有：安徽大鼓艺人周明汉、王明章、李元同、陈凤英、武湘萍等；安徽琴书艺人邢桂新、毛廷柱、毛廷环等；渔鼓艺人薛本信、李敖令等；坠子艺人郭合银、岳合兰、朱月梅、陈玉春、唐俊英、高俊侠等。演出的传统书目有《三侠剑》、《包公传》、《呼延庆打擂》、《王定保借当》、《何文秀私访》、《小姑贤》、《四平山》、《王刚画庙》、《空棺记》、《白罗衫》、《乾隆私访》、《小二姐做梦》等。演唱人按演出场次依每场总收入的百分之二十向文化馆缴纳场地租金。初票价为一角，后涨到二角。1962 年，因营业情况良好，管理部门将书场草顶改为瓦顶，同时，又在书场东侧建房五间，约八十平方米，为曲艺社艺人居住。“文化大革命”期间，艺人被注销户口，不供应商品粮，书场为县体育委员会占用，继而又拆毁演唱厅、宿舍和院墙，另建大楼，萧县曲艺场从此停业。

四牌楼曲艺棚　1956 年由安庆市政府拨款建成。位于安庆市四牌楼中街。曲艺场由四间演出小厅和两处大院组成，总面积三百多平方米。主要供艺人演出之用。曲艺棚有专门人员管理，每天负责出水牌(用黑板写明演出人姓名和书目名称)、售票、检票、清场、供应茶水，计六七人。曲艺棚与演唱人采取分成制，经营方得六成，演唱人得四成。在该棚演出的有：安徽大鼓艺人江子英、何秀卿、张云生等；安徽评书艺人卞永年和相声艺人顾海泉等。1963 年，市文化局拨款，将四间演出小厅扩建为两间演出大厅，每厅增建小舞台一座，安装了长条坐凳，每厅可容一百人，统交由市曲艺协会安排演出和场务管理，收入提百分之二十作为公积金，其余部分由场方和艺人按对开分成拆账。外地艺人如青阳安徽评书艺人赵建夫(艺名赵小手)等，也在这里演出过。演唱的书目多为现代书目，如《烈火金钢》、《林海雪原》、《红岩》、《平原游击队》等。1971 年，安庆市革命委员会解散曲艺协会，曲艺场划交安庆人民服装厂，艺人停演，有的转到其他书场演唱。

合肥三孝口光明书棚　1956 年市文教局修缮。位于三孝口向西三十米马路南侧。原为三间破旧草房，经修理后作为合肥市曲艺团日常演出场所。1962 年，合肥市曲艺团将原两间草房拆除，利用光明电影院地皮，扩建为瓦房五间，钢筋水泥结构，约一百三十平方米。新置小靠背椅一百五十张，总投资一万八千元。曲艺团演员熊传应、杨芝金、方长城等经常在此演出。1969 年，曲艺团下迁长丰县，书场无人看管，为合肥市半导体厂占为家属宿舍。1978 年，曲艺团迁回合肥，经交涉索回，重新修整，并新置翻板木靠椅一百五十张，安排安徽大鼓演员刘正先，坠子演员秦美艳(伴奏张永堂)在此轮流演出。演唱书目除传统长篇《大红袍》、《响马传》等外，也编唱一些短小书目和长篇现代书目如《红岩》、《平原游击

队》等。1981年，市政府决定在此兴建四联大厦，建成后虽分配给曲艺团二楼约一百四十平方米楼房，因夹在商场里面，难于演出，书场作废，改为商业用房。

谢家集第一曲艺棚　1957年由淮南市文化局拨款、谢集区文化馆施工兴建。位于今淮南市谢家集老菜市街，接近区办公所在地。计瓦房五间，一间办公，四间书场，约一百平方米，设座位三百个，棚内设有小舞台。产权属区文教科所有，交艺人段立山负责管理。长期在此演唱的多为本市曲艺艺人，如安徽大鼓艺人段立山、段永亮、张登龙；安徽评书艺人吴训一、张茂生；坠子艺人寻秀兰（女）等。早期，演唱多为传统书目，如《岳飞传》、《月唐传》、《杨家将》、《三国》、《封神榜》等，也间或演唱现代书目，如《石不烂赶车》等。1964年以后，市文化局要求一律说新书，演唱的书目有《林海雪原》、《平原枪声》、《渔夫和金鱼》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》、《风雷》、《铁道游击队》等。张茂生改编的安徽大鼓《林海雪原》，连演两三年，听众十分踊跃。同时，还接待外地艺人演唱。曲艺棚经常分为相声、安徽评书、安徽大鼓、杂技四处演出。“文化大革命”期间，曲艺停止活动，曲艺棚改为区文化馆办公室。

府城大会馆书棚　1957年由凤阳县财政拨款兴建。位于凤阳县现武装部大院后。原为天后宫场地，历来为艺人撂明地演出场所。其时，在此共建草顶书棚四间，一间为票房，另三间通连成为演唱场地，周围以芦席围墙。演出时由县文化馆派人售票，票价一角，收入提百分之三十作公积金。本地或外地来的艺人演唱，均由县文化馆安排，本地安徽大鼓艺人胡朝文常年在此演唱。他说唱的传统节目有《呼延庆打擂》、《八美图》等。1970年，曾编唱现代书目《凤阳山下鱼水情》及《花烛之夜》，故事曲折，深受听众欢迎。书场于“文化大革命”期间被拆除。

临淮新桥书棚　1957年凤阳县财政拨款由临淮文化馆负责兴建。位于凤阳县临淮镇新桥（原名濠梁桥）东侧。书棚为砖瓦结构的房屋四间，可容听众二百多人。位于闹市，从兴建至1966年，经常日演三场。上午听众多为赶集农民，下午和晚上多为镇上市民。演唱者均为本县或外地较有名气的艺人，如凤阳县安徽大鼓艺人唐玉红、刘开春、胡朝文、佘家祥；五河县的李金山、淮焕丰等。演唱传统书目有《杨家将》、《薛仁贵征东》、《三侠剑》、《八美图》等。“文化大革命”中，淮水曾几次泛滥，书棚几次被淹，皆无人管理维修，破败不堪，终被拆除。

工人剧场　1957年兴建。坐落在今马鞍山市金家庄区金家塘公园西北侧。混凝土结构，建筑面积三千多平方米。其中舞台面积二百五十余平方米，有乐池、天桥、化妆室，演员休息室等。并设有八十张床位和附设食堂，作为大型演出团体宿食之用。场内有活动翻板椅一千一百余张。为一综合性演出场所。1958年5月，全市职工曲艺会演，即在此举行。市职工合唱团在此演唱的渔鼓《唱唱咱们马鞍山》，二钢厂职工在此演唱的渔鼓《春鼓》，都曾在省内外获奖。1961年，上海市人民评弹团在这里演出的弹词开篇和长篇书目有《毛泽

东思想放光芒》、《青春之歌》、《西厢记》、《杨乃武与小白菜》等，演员有杨振雄、杨振言、严宗亨、赵开生等。1980 年 8 月，鞍山市著名演员刘兰芳在这里说长篇评书《杨家将》、《包公案》，轰动全市，刮起一阵曲艺活动的旋风。此外，来这演出的还有四川、江苏、济南、北京等地的专业曲艺团体。

工人文化宫小剧场　1957 年兴建。位于合肥市大东门外。剧场为钢筋水泥结构，舞台较小，全场约二百平方米，设长靠背椅，可容听众四百余人。产权属合肥市工人文化宫，由合肥市曲艺团租赁，每场五元租金。售票入场，门票三角，除节假日加演日场外，其余都是在晚间演出。市曲艺团相声演员高笑临、潘庆武、杨宝璋、李伯祥，张文德、张宏、朱庆山等十多人常在此登场。演出的曲目，大都是群众喜听的段子，如《算命》、《戏剧杂谈》、《歪批三国》、《卖布头》、《灯谜》、《鱼老万》等，节目轮流上演，每场演出六到七段。评弹组的王荫春、徐翰舫等也常在此献艺。他们演唱的书目有《描金凤》、《再生缘》、《杨乃武与小白菜》等。自 1984 年以后，不再演出曲艺。

合肥解放曲艺棚　1958 年开辟。位于合肥市四牌楼解放电影院内，原为解放电影院阅览室，约八十多平方米。经市文化局提议，由市曲艺团与电影院协商，借用作评弹组演出书场。该场设长靠背椅，能容听众一百人。票价三角。市曲艺团评弹组演员王荫春、徐翰舫等长期在此轮番演出。书目为苏州评弹传统长篇《顾鼎臣》、《双金锁》等。曲艺团其他曲种如相声等也间或在此演出小段。“文化大革命”期间，曲艺停止活动，评弹组被迫停演。1980 年，由业主收回另作他用。

九龙岗书棚　1958 年老艺人王成友等集资兴建。位于淮南市九龙岗新市街。书棚四间，草顶苇墙，约八十平方米，木质长条凳三十多条。书棚一侧设土舞台一座，可容二百余人。书棚属大通区曲艺组。开始不卖票，说书人收关子钱。后因听众爆满，秩序难以维持，改售门票，每票二角。下午和晚上各演一场，除大通区曲艺组人员来此固定演出外，也接待外来艺人，如蚌埠安徽大鼓艺人张立清(绰号二黑子)，唱传统书目《杨家将》；安徽琴书演员马翠云，唱《包公案》；蚌埠安徽大鼓艺人陶清国，唱《月唐传》；合肥曲艺团坠子演员秦美艳，唱《大红袍》，都受到听众欢迎，场场客满。本市和外地演员，也演唱了一些新书，如《烈火金钢》、《苦菜花》、《红岩》等。“文化大革命”开始，书棚关闭，后被淮南农场占用。

谢家集第二曲艺棚　1958 年，由淮南市文化局拨款兴建。地址在淮南市谢家集区政府北侧。书棚为草房三间，约六十平方米。管理由安徽大鼓艺人段立山负责。产权属谢家集区文教科，经营为集体性质。在此演出的都是本市艺人，如安徽评书艺人张茂生、吴训一；安徽大鼓艺人段立山、段永亮、张登龙；坠子艺人寻秀兰等。演唱书目传统长篇有《月唐》、《三国演义》、《三侠剑》等。新书有《林海雪原》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》等。该曲艺棚与谢家集第一曲艺棚，统一管理，统一经营，所有演唱艺人，不定期地两场交换演出，以保证书目、演唱人的新鲜感，效果较好。自建棚以来，听众一直十分踊跃。“文化大革

命”后，第二曲艺棚改为区文化市场管理办公室，演出停止。

霍邱县曲艺棚　1958年由政府拨款一千元兴建。位于霍邱县东门城郊。平房三间组成书棚一所，砖墙瓦顶，面积约一百平方米，可容听众三百余人。艺人挂牌卖票，并有茶水供应。曲艺场产权属县文化部门，由县文化馆管理，交曲艺协会使用。收入除交百分之二十作为修缮费外，余款全部由艺人自行处理。曲艺棚演出的艺人有寿县安徽大鼓艺人杨延朝、袁士友，他们除说唱传统书目《包公传》、《杨家将》、《八美图》、《十把穿金扇》等外，还编唱了新书《平原枪声》、《铁道游击队》、《收租院》、《儿女风尘记》等。另有肥东的安徽大鼓艺人陆凤山，凤台县安徽评书艺人黄元贵，也在此说过传统书目《大红袍》、《三侠剑》、《三打绣球山》等。“文化大革命”期间，曲艺禁演，书棚被人占作住房，后霍邱县城建设委员会作为办公室用。

鸡毛山露天书棚　1960年兴建。位于芜湖市鸡毛山下。占地约一百平方米，露天搭棚演出。同年成立的芜湖市百花曲艺团，在此演出。全团二十四人，曲种多，演出形式各不相同。其时，他们演出的场地大花园游艺场只有三间书场，不能满足演出需要，遂将鸡毛山露天书棚开辟为新的演出场地，并制大布篷一套和桌案、板凳，曲艺团演员分期分批轮流在此演出。鸡毛山露天书棚接近闹市，流动人口较多，书棚采取售票演出方式，票价二角，另有卖茶人供水和出售零食。先后演出的有评弹艺人徐翰芳、徐翰香、骆德林、秦美玉等。他们演唱的书目有《再生缘》、《珍珠塔》、《孟丽君》等。安徽评书、安徽大鼓艺人张奉林、周凤鸣、宋宗德等也曾在此演出，他们说唱的书目有《大红袍》、《三侠剑》、《瓦岗寨》、《杨家将》等。并编唱了《江汉英烈传》、《铁道游击队》、《破晓记》等现代书目。相声演员张少林、高笑临，也在此说过《横批三国》、《打灯谜》等。

田家庵曲艺场　1960年由淮南市文化局拨款兴建。位于田家庵淮舜路东侧，北邻光荣旅社。计草顶瓦墙平房六间，约一百五十平方米。属田家庵区文教科房产，经营为集体性质，负责人周志强。一间为办公室，另五间辟为两个书场，设有一百多个座位。平时听众约四五十人到八九十人。书场既安排本市艺人演出，也接待外地艺人。本地艺人有安徽大鼓艺人张元礼、张永义，坠子艺人赵桂英（女）、苏立显，安徽评书艺人任焕章，演唱的书目为《杨家将》、《东周列国》、《隋唐演义》、《王保童下苏州》等。外地来演出的艺人有合肥市曲艺团坠子艺人秦美艳，演唱书目《大红袍》，她的演出颇受欢迎，场场客满。该场除设座一百多位全部卖完外，还卖站票近一百张。山东快书艺人赵宏恩、马翠云演唱的《呼杨合兵》，半年多时间，也场场客满。曲艺场初不售门票，由艺人当场收关子钱。1962年，区文教科调去专职会计，开始售票入场，每票二角，统一核算，与演唱人分成拆账。1964年，田家庵文教科决定，将书场及其场地划交第十一小学，于附近另建三间瓦房作为书场，供艺人演唱。其后，由于“文化大革命”曲艺禁唱，此房又交区文化馆使用。

全椒老菜市书棚　1960年由安徽大鼓艺人郭道友出资搭建。位于全椒县吴家花园

附近。有草棚两间,茴草顶,竹笆墙,棚内无座位,听众可自带坐凳。能容纳听众一百五十多人。每天下午和夜晚演唱两场,演唱中间由说唱人自已收关子钱。常在此说唱的有安徽大鼓艺人郭道友、张启云、杨广庭等。郭道友是书场主要演唱人,他既管理书场,在演唱技艺上也独树一帜,深受欢迎。他演唱的传统书目有《云台中汉》、《粉妆楼》、《薛刚反唐》等,新改编的现代书目有《烈火金钢》、《敌后武工队》、《平原枪声》等。他在现代书目《平原枪声》中,采取高亢强烈的唱腔,以英武爽朗的表演身段,塑造解放军排长赵勇刚,孤胆作战,机智勇敢,得到听众好评。1985 年,草棚已破败,不再作为演出场地。

歙县文化馆娱乐室书场　1961 年开辟。位于歙县文化馆内,紧靠文化馆通道大门侧。瓦房一间,约二十平方米,原为娱乐室。开辟书场后先后有本县安徽大鼓艺人巴泽照、程兴隆、宋柏林等在此说唱。每逢星期三、六、日三天演出,一般都有四十到五十听众。售门票入场,由文化馆派人售票,和说唱人四、六分成(艺人分六成),后业务稍差,便完全由艺人当场收关子钱,每场收钱两、三次,一般每天可收入三四元不等。书目有《三国演义》、《水浒传》、《说唐》、《征东》、《五女兴唐》等。1985 年,整个文化馆改建为文化大楼,已不再设书场。

太和县曲艺园　1963 年重建。位于太和县老衙门门口广场。原有书棚倒塌,由房产部门出资,县文化馆施工重建,扩二间为四间,砖瓦结构,约一百三十平方米,坐西朝东,由文化馆供给长木条凳二十张,可坐近二百人。书场设小舞台,有照明设备和说唱用的桌椅,并立有屏风一幅,点缀舞台背景。常在曲艺园演唱的有本县安徽大鼓艺人陈明忠、魏宗修、陶德龙、丁好田、马忠波、王凤从等。演唱的传统书目有《大红袍》、《十把穿金扇》、《大宋金鸠记》、《杨家将》;新编现代书目有《平原枪声》、《解放洛阳》、《野火春风斗古城》、《艳阳天》等。本县青年安徽大鼓艺人陈洪全自编自唱的《青春风波》,在此演唱,受到听众欢迎,演唱多场,场场客满。外地艺人来此演出的有:合肥市曲艺团安徽琴书演员于素珍,演唱长篇现代书目《枫香树》;坠子演员吕明琴,演唱《取成都》、《呼家将》;坠子演员秦美艳,演唱《月唐传》。还有蚌埠市曲艺团的安徽琴书演员吴舜英、河南周口坠子演员荀芝兰、亳州市相声演员杨金贵、鲍志安等,都在此演出过,给听众留下深刻印象。"文化大革命"中,曲艺很少演出,因欠房管部门房租太多,由县房产委员会将书场收回,作为他用。后转售给私人,书场遂废。

六安西门曲艺棚　1963 年由六安地区文化局拨款兴建。位于今六安市西门原戴家茶馆后院。瓦房三间,砖木结构,约五十平方米。场内建有演唱台,长条木凳十五条,可容听众一百余人。产权属地区文化局,由六安城关曲艺演唱组使用。"文化大革命"期间,曲艺停止演出,书场曾被一单位占用,改做宿舍,后经文化部门交涉,得以归还。1984 年,政府又拨款八千元,维修并添置条凳,恢复正常营业。在这演出的,先后有寿县安徽大鼓艺人张疤拉(艺名)、贾韵斋,说唱书目有《隋唐》、《杨家将》等;霍邱县安徽评书艺人刘建云,他

擅说剑客故事，书目有《剑侠奇中奇》、《山东怪侠传》等；本地安徽大鼓艺人仁教山，演唱时间较长，书目有《小八义》、《大清传》。至1985年书场很少演出，常被闲置。

双桐巷书棚　1963年安徽评书艺人周凤鸣出资兴建。位于芜湖市现和平剧场和百花剧场通道的中段。地处繁华闹市，原来就是曲艺艺人撂明地演出的场所。场地约一百五十平方米，书场占地约八十平方米，并建有生活住房两间。砖瓦结构，置长条木凳四十张，可容一百五十多名听众。在此演出的主要是周凤鸣、谢永华师徒。不售门票，由说书人中场收关子钱。他俩常讲的书目有：《三侠剑》、《济公传》等。1971年，市文化局建造文化系统职工宿舍，书场遂被拆除。

萧县曲艺馆演唱厅　1978年冬，由县财政局拨款一万三千元，在县城中心较为繁华的淮海路中段路南兴建，于1979年冬建成。砖木结构，南北长二十米，宽十米。前厅为二层楼，总面积为三百六十六平方米。演唱厅内，南头筑有一米高、面积为三十二平方米的演唱台。厅内设有翻板椅，席位三百二十多个。演唱厅东，为宽敞的庭院，院东建有砖木结构的宿舍六间，计一百一十六平方米。整个曲艺馆包括庭院计占地一千六百八十平方米。除本县安徽评书艺人冯家文、金其山在此演出外，主要是接待外地艺人演唱。演出当日早晨，管理人员将当天演出人姓名、书目挂牌于门前。凡在曲艺馆演出的，或按规定缴纳场租，或采取与演唱人分成拆账。在此演唱的外地艺人有山东省曲协副主席、评书演员王子祥，青海省坠子演员寻元兰，本省坠子演员吕明琴和王新容等。演唱书目除传统长篇《大红袍》、《三侠剑》、《三省庄》、《五凤朝阳刀》、《打蛮船》、《独臂武松》等外，也演唱新编现代书目，如《石榴坡传奇》、《杜鹃山》、《杨子荣》等。1984年，宿县地区曲艺会演曾在此举行。同年，萧县曲艺培训班，也在这里举办。

歙县影剧院　1978年由政府投资建成。位于城东路。钢筋水泥框架结构，劈山而建。占地四千七百余平方米。建筑面积四千平方米。场内舞台一百二十平方米，座位一千六百个，设置靠背翻板椅。场前有观众休息厅，后台有设施较全的化装室。剧场为两栖性质，以演戏为主，兼演曲艺。开业以来，先后接待中国广播说唱艺术团、苏州评弹团等曲艺演出团体来此演出。中国广播说唱艺术团由姜昆领队，演员有冯巩、唐杰忠、刘伟、牛群等，相声演出时听众爆满，深受欢迎。本地安徽大鼓、安徽评书，亦常在此演出。

砀山曲艺厅　1979年，由政府拨款建造。当年10月建成。位于砀山县城中心广场。砖瓦结构，六间听众厅，内设翻板椅，可容听众二百余人。曲艺厅总面积一百八十平方米，内设演唱台。在这里经常演出的有坠子演员岳合兰、张永修、王秀贞等。至1985年，该厅共演出二千二百多场，听众达十四万多人次。岳合兰是最受听众欢迎的演员。七年中在该厅演唱一千四百多场，拥有一大批书迷。她拿手的书目有《春秋列国》、《月唐传》、《杨家将》、《恶僧传》、《白云生》、《刘秀下两广》等。演唱时绘声绘色，使听众如醉如痴，如身临其境。1985年，该厅改为录像放映厅。

淮北市文化馆曲艺厅　1979年开始营业。位于今淮北市繁华地段孟山路南端，市文化馆内。该厅为市文化馆一楼。内设演唱台一座，可容百余听众。聘请萧县坠子老艺人郭合银作开业演出。所唱书目为《小红袍》，深受听众欢迎。后又有安徽大鼓艺人王大啦(艺名)、周明汉、王明章等，他们说唱的书目有《闯王进京》、《响马传》等。1982年，曲艺厅被商店租用，书场关闭。

水泵巷曲艺演唱厅　1980年由政府拨款兴建。位于今滁州市东关火车站附近。原为广场，历来为曲艺艺人露天演出场所。演唱厅建成后，属城东文化馆管理。计瓦房三间，场内设有演唱台和数十条长木凳。可容听众百余人，初不采用售票入场，后建票房，每票三角。与演唱人拆账分成。常在此地演唱的有安徽大鼓艺人胡朝文、李家启、陆焕文等，传统书目有《海瑞》、《杨家将》、《万花楼》等，新编书目有《红岩》、《西安事变》、《花烛之夜》等。全椒人，在南京有四大鼓王之一赞誉的安徽大鼓艺人高德标，逝世前一年曾在此书场演唱，颇受欢迎。

枞阳曲艺演唱厅　1980年政府拨款兴建。位于枞阳县文化馆门前大院内。书场为砖墙草顶房三间，约四十多平方米。说书人用的桌椅自备，听众坐凳由文化馆供给，最大容量可达百余人。售票入场，说书人与县文化馆按四、六拆账，文化馆得四成。书场多由县文化馆安排技艺较好的艺人演唱，故经营效益尚好。近四年时间，有安徽大鼓艺人陈湖区的周泽华、白云区的周自启，钱桥区的唐晓根在此演唱。书目有传统长篇《穆桂英挂帅》、《再生缘》、《金镯玉杯记》、《三国》等；新编现代书目有《林海雪原》、《平原游击队》等。新编书目多是根据同名小说，由县文化馆辅导改编演唱。也曾有胡琴书艺人到书场作短期演唱。1984年，由县文化馆将曲艺厅改建为商店。

全椒洪栏桥茶馆书场　1980年政府拨款兴建。位于全椒县东门居委会附近洪栏桥旁。原为一片空地，历来为艺人摆地摊演出场所。县文化馆在此建四间简易书棚，后因城市扩建被拆。县文化馆又在东门居委会附近，租赁三间瓦房，改为茶馆书场，占地约八十平方米，可容百名听众。书场由县文化馆管理，演出时由文化馆职工卖茶水零食，收入提取一部分作为房租，余归演唱人。在此演唱的有：本县安徽大鼓艺人张启云、杨广庭，安徽评书艺人孙伟保、戴恕鑫等。书目有《三门街》、《三侠五义》等。安徽评书艺人徐长福，在此长年说书，一部《海州七侠》，长说不衰。还有从五河县来的安徽琴书艺人于凤英，先后多次来此说唱长篇书目《十把穿金扇》和《八美图》，颇受书迷欢迎。由于书场经营较好，营业一直正常。

光武曲艺厅　1983年，由本地鼓书艺人阎天文独资建成。位于今界首市光武街东端，面临大街，为繁华地带。曲艺厅草顶砖墙，面积约六十平方米。设有长条木凳，可容百人。售票入场，每票二角。曲艺厅初成，营业极佳，日夜两场，场场客满。在此演唱的，除业主外，多聘请外地知名艺人演唱。计有安徽评书艺人黄立顺、徐立斌、路立成等。书目为《三老五剑十八义》、《三侠剑》、《金鞭记》等。后因光武经济区设立，城建需要而拆除。

演 出 习 俗

赶　集　农村集镇，逢单日或逢双日赶集，艺人于逢集时赶往演唱。此集唱过，又赶另外一集。演唱者赶集，先要向集主联系，由其分派至某一场地。如此地已有同行演出，可通过拜望同行协商后分场演出，也可联穴演出。如艺人较多，一般是推选艺术造诣较高的人演唱，其余或帮场，或向听众收钱。场上收钱，不可少报，否则称“污烂”，要受法规惩处。

庙　会　中华人民共和国成立以前，各地盛行各种庙会，有城隍会、东岳大帝会、火神会、三皇会，全椒县还有纪念汉韩信的二月二庙会等等。时间有农历正月二十二、二月二、四月八、谷雨、立夏、七月十五、十月初一等。会期中，游人、香客、商人汇集，货摊、赌场，热闹异常。戏曲、曲艺、杂耍皆赶会演出。有正棚（戏曲）、偏棚（曲艺）之分，先戏后书。曲艺艺人称此种演出叫“顶神凑子”。赶会人先要到会主处行“把子”（行话：即报到）入“长春会”，听由会主安排。大的庙会，安排场地分文武两类，带锣鼓乐器者称“武生意”，反之称“文生意”。恰当安排，避免声音互撞。曲艺班优先安排，零星单穴次之。演唱书目不得相同。演唱者当场收“关子钱”，由会主邀请者，有额外报酬。

串　乡　民间曲艺艺人串乡卖艺，白天赶集演唱，晚间由村中书迷出面，请唱夜书。离集镇较远的村庄，艺人白天流动各村唱“门头词”，晚上唱“场书”。冬日农闲，从天黑一直唱到鸡叫。书目多长篇，如《杨家将》、《呼延庆打擂》等。收费有按场计的，也有按一部书说完计的。一般烟、茶、饭由邀请人供给。结束后，邀请人同艺人到各听书人家凑粮食，多少不定，每场可凑五至二十斤细粮。二十世纪五十年代以后，多由农村生产队出面邀请，酬金由生产队付给。

唱　绠　淮北农村，夏收秋种完毕，各村习惯于某地拴“青草绠”（即牛、马牲畜交易集市）。为了招徕人客，绠主邀请曲艺艺人演出，活跃市场。绠主先与曲艺班或个人订好合同（称“订绠”）。合同上写明演唱场次（唱多少绠）、每场酬金多少。绠期中，艺人无故辍演，到期分文不给；绠主中途违约，酬金不得短少。遇阴雨天，绠主负责解决艺人住、食问题。此合同双方各执一份。开绠第一天，绠主鸣放鞭炮，艺人加唱祝贺吉祥内容小段后，才说唱正书。中午前后约休息数小时，作为牛、马市交易时间，下午说唱三小时即算一绠结束。宿县、濉溪等地，新起集市，也有请艺人说唱的习惯，当场不收费，酬金由集主支付。

堂　会　旧时官宦富贵人家，逢祝寿、过生日、宴会等喜庆日，召艺人到家中演唱，称“唱堂会”。艺人将“书折”“手本”（演唱目录）送交东家挑选。节目大多是吉祥欢快的短

篇曲段。演唱人艺术造诣要高，有拿手的段子活和绝招，音乐伴奏好的称“家档子”。淮北多是三弦书、坠子、安徽琴书、渔鼓等曲种艺人应约。眷属不许艺人瞧见，垂下竹帘听书。有时请盲艺人，还用一水盆放于门口，看其是否绕过，以试其是否真盲。酬金由东家决定。

喜庆书　有钱人家，每逢婚宴、添丁生子、过生日、拜寿、生意开张、新房落成，请安徽琴书班、坠子或安徽大鼓艺人唱“喜庆书”。一般进程为主家人鸣鞭炮，艺人则锣鼓齐鸣，安徽琴书班多奏〔百鸟朝凤〕、〔唢呐凡字调〕、〔叫驹子〕等乐曲，增加喜庆气氛。演唱书段，以短篇为主，有《郭子仪拜寿》、《周仓送子》、《蟠桃会》、《龙凤配》等。亳州清音和太和清音、围鼓高腔，常参加此种喜庆演唱。特别是在城隍、火神等神的生日庙会中，因为这几个曲种，都是以清音高雅著称，不取报酬，故邀请者甚多。

愿　书　旧时因家人生病，或其他凶险之事，渴盼平安；或因天灾无法抗拒，或祈求神灵保佑，或请艺人演唱，谓之“还愿书”。开书前先搭有神龛，设香案供品。艺人来后，先念请神词：“请神扫洁地，净手焚上香，诸神归宝位，下界保安康。”然后请神，焚香鸣炮，祭祀神灵，再接唱敬神书。因病者，多唱《唐王探病》、《华佗医世》、《盗灵芝》及《白猿偷桃》等。因事者，多唱《访太公》、《甘露寺》等，祈雨者唱《关公磨刀》等。

唱　门　又名“串宅门”、“摸老杆”。多为盲艺人，或技艺不高难于在正式场合演唱者。唱门人身背弦、鼓，盲艺人则敲打“查子平”（算卦的铁尺），走街串巷，于村宅大院演唱。多唱曲艺小段，遇听主邀约，也唱长篇书目。故事内容多唱落难公子，员外嫌贫，小姐赠银，终得中元等悲欢离合情节的内容，听众满意，可连演数场。热心听众，为其收集零钱或粮食。也有徒弟出艺，以唱门（子）锻炼胆识。

唱书棚　清末民初曲艺演出主要形式之一。县城或乡镇某广场、河滩，由棚主搭建书棚。书棚为草顶，以苇席拦墙，规模较好者还设有木条坐凳，出租给艺人演唱。棚主（艺人称“棚座”、“小老大”）多为当地小有势力者。艺人演出，事先需与其联系，确定演出日期。视书棚设备条件及当地营业情况，商定分成，有二八分，有三七分不等。演唱前，有将艺人及演唱书目，以海报形式，在黑板上写好，挂于棚外，以招徕听众。较大城市，如邀请知名艺人，棚主则出面“邀角”，订好演出合同。演唱中，一般为按“关”收钱，也有售门票者。在转棚换场时，统一结账，或分期结账不等。

逛　道　又名走村串巷。艺人在街市乡场上，边击锣鼓、金钱板或太平鼓，边以数来宝形式，演唱小段书帽或喜庆吉祥唱词，随时停唱收些财物糊口。安徽省以凤阳花鼓、门歌、含弓调、四弦书等曲种艺人演唱为多。

撂地摊　又叫“明地”、“扒地窖”。遇庙会、牛马绠会、耕会，在乡集、城镇某些广场空地上，艺人就近租借一张桌椅，一般背后靠墙，面向听众，即行演出。艺人敲鼓弹弦、招徕听众。先唱小段，后唱正书，以书中情节“扣子”扣住听众（行话叫“拴马桩”或“迷魂掌”），亲自收关子钱，也多有专人（行话称“穴把”）出面收钱。有时，晚上也演出，称“打灯花”。

啃板凳腿　乡镇逢集，如只能设一书场，而赶集来演出的艺人较多，便由辈分高演技强有声望者指派一人出场演唱，其余艺人皆围观捧场架势，或帮助收“关子”钱。收书后，由演唱人招待同行伙食，并根据收入再适当分送同行一些路费。或由主唱人先从收入中提百分之三十作辛苦费，下余按人均分。有时，某艺人正在演唱，另一艺人赶到，以行话交谈，知道同是“门坎里”的人，来者将演唱工具放于书场，或帮忙，或离去，中午及晚间收场，由演唱人招待来人茶饭，并适当送路费，皆称为“啃板凳腿”。

收关子钱　曲艺艺人撂地摊、书棚演唱收费的一种手段。艺人演唱长篇部头书时，每场将内容分成若干段落，每段约半小时左右，称为一关书，有的地方把一关书说成一捆书或一襀书。每到一个段落，演唱人留下一个关口，给听众留下悬念，停书收费，称要关子钱。由副手、学徒或当地书迷出面收取。书迷出面，因人头熟悉，收效较好。演唱人视收费情况，决定续唱；如不符要求，再继续收钱。

以茶代票　黄山周围的徽州各县，自古盛产名茶，当地人都有品茗听书的习惯。夏天演出，曲艺演出场所大都设在室外，为大棚开放式纳凉消闲书场，四周敞开，不售门票。棚内设有躺、靠、坐三用竹制或木制凉椅及简陋茶几，听书者付一角或二角茶资获得座位和香茶一杯，由棚主端茶倒水，老书迷们戏称这为“以茶代票”。有时说书人讲到精彩的节骨眼，一拍醒木说：“若知后事如何，明晚再听分解。”听得如痴如醉的书迷们不肯离去，则再付一角钱，棚主再泡茶一杯，说书人再讲上一段。所收茶金，除去成本，由艺人和棚主分成。

有些室外搭的舞台，也采取以茶代票方式。如黟县清道光年间东门外搭建的双层舞台，名为万年台，凡有戏曲、曲艺演出，则在万年台前方两侧，各搭一个“子台”，如同雅座，登“子台”的观众不用买票，但需付钱买茶，然后一面品茶，一面听书。

有些室内书场，如屯溪群乐茶社书场，老街书场，听众只要付二角钱，泡茶一杯，便可消闲两个小时。

开荒破台　萧县一带新开设一处书馆，使用前先须祭祀。摆桌称神台，中供庄王文昌帝君及柳敬亭神位。书馆主和说书艺人焚香叩拜，由说书人念一段吉祥颂词，再撤桌位，将牌位焚化，然后方可说书。

书馆规则　一般书馆有四项规定：一、艺人不得长期驻某一书馆，两月必须换一馆地，叫“一转”，以求经营红火。二、艺人在说书时，不得与外人应酬交往，见长辈不行礼，见朋友不答话，必须等收场子后才能应酬。三、徒弟听师父说书叫“跟活”，跟活的徒弟必须早到书馆料理，不散书徒弟不能走。四、说书人如有事，可以请同行替他说，叫“替买卖”。收来的钱不可由替说书人拿走，仍算是说书人的营业收入，按书馆规定由说书人和替说书人分成。

踩生地　曲艺艺人每到一生地首场演出，先唱或说一套客气话，以防别人“端”场

子，俗称“踢过门”。唱词一般为：“小坠子（或扬琴或大鼓）一响定准音，俺这里请来众先生。爱听文来爱听武，爱听奸来爱听忠。”（下面用唱词介绍自己熟悉的书目）“俺一人难趁百人意，一嘴难得两下分。唱得好了别夸好，唱得差了多宽承。宽俺江湖腿太短，容俺学艺艺不精。自古君子多养艺，俺江湖跑腿为谋生。”下面接唱书段。有的说白为：“各位老师，僧尼两道，回汉两教，诸子百家，九流三教，我是初来乍到，学艺不精，望求捧场架势。”然后再正式说书。

演出程序　艺人在正式说书前，为稳定已到场的听众“候场子”，招徕未到场的听众需先“拉场子”，一般都有“打闹场”、说书帽、“念开场”过程。安徽大鼓艺人称此为“催坐鼓”，于开场前打一通鼓和牙板。坠子艺人以〔弦桄〕或〔八板〕之类的前奏曲开场。白曲奏〔板头子〕、〔傍妆台〕等乐曲开场。闹场时间，可长可短。“拉场子”结束后，先说段小故事、笑语、奇闻，活跃气氛，然后开正本书。正本书开头总是先吟唱四句或八句定场诗，内容或客套、或简单回述前书，然后接说正本书。

褪(tùn)包　说书艺人用来收钱的包，艺人对其非常重视。下书场带回家，高挂床头上方，上书场开演前，方方正正放在书桌左前方。除了说书人自己可以挪动外，什么人也不能碰。过去说书人收费，有整场收全票费的，也有在中途收“关子费”的，不管怎样收法，不管收费人是外人或是自家人，收了演出费，只许放在褪包敞开的口子上，由说书人自己去拉包口，据说这叫“运口亲、接财兴”。

出手见高低　安徽大鼓艺人拜师学艺，不仅要背会书目，学好唱腔，还要学会击鼓和打云板技巧。表演者一定要打得熟练，有节奏，有韵味。一手执鼓条，一手执云板，慢如行云，急似流水，鼓与板同时击打，轻重快慢，交织有致，悦耳动听。艺人对于击云板很讲究，规矩很严，刚出师的艺人，手持云板，只限制在平胸口处活动。水平较好的，左手云板可以打到平肩部位，如果云板打到头顶上，证明此人“没有茶壶底了”，即他的师父不在人世了。这类艺人，往往在同一字辈中，徒弟较多。俗话说，外行人看热闹，内行人看门道。“出手”便可“见到高低”。

净震子　震子为说评书人的道具，又名醒木、止白。安徽评书艺人在说书前，先端一盆清水，将震子放入水中。演出时，再从水中捞出，干布（即未用过的布）擦净。据说一是震子放入水中，以防别人乱摸——演出前后有人摸了震子，当天的收入就不景气，或者遇见更晦气的事。二是震子放于水中，可以洗去污垢，净震上场，图个吉利。三是震子浸水，可加重分量，书到热闹处，震子一拍，响声四震，使书场气氛更加热烈。

犒神楼　渔鼓艺人“封年敬”（又称“封板”）的一种习俗。淮北渔鼓道情艺人每年农历年三十晚上，都要把渔鼓筒擦洗干净，恭敬地摆放在敬奉祖师爷神龛旁边。桌上供品有一条鲤鱼、一只公鸡、一块刀头（猪肋条肉）、一斤果子。香炉燃三炷香。演奏人跪地三叩拜，口中念：一炷香谢上天，风调雨顺不受寒；二炷香谢黄土，五谷丰登得饱暖；三炷香谢祖师，

渔鼓一响钱万贯。从三十到初四，一连五天，每晚叩拜一次，到了初五早上，双手举起渔鼓再次叩拜祖师爷的神位。后放一盘小鞭炮，这种礼节艺人叫“犒神楼”。据说渔鼓筒是毛竹的根部做成的，属击节道具中的正宗，神楼又是艺人们敬奉的祖师神位。只有渔鼓筒靠放在神楼旁，才能祈祷来年书场兴旺。

挑红绸　较大城市及曲艺繁盛县城，曲艺艺人技艺超众，便有达官贵人、文人雅士到街市上买块红绸，挽朵大红花，用约两米高的青竹杆高高挑起，插在台口左侧。一旦某个曲艺艺人台口边挑上红绸，其身价即上涨，每关书的收费标准也往往要提高。抗日战争时期，界首游艺场较负盛名的坠子艺人赵夺标、安徽评书艺人吴申栋等，都曾挑过红绸。

会场主　界首市在抗日战争时期异常繁荣，娱乐场林立。各游艺场皆由商会派人管理，当时由开武馆的张寿山任场主。艺人新到界首，想在界首演唱，或演唱中想调动游艺场，皆须拜见场主。艺人买果品等礼物二份，由介绍人指点会见，并交两块银圆作为会费。场主问：“是哪门的？”艺人答：“随师为柴。”问：“啥字派？”答：“在您老面前，不敢称派，师父赐字为×。”问：“何方人氏？”答：“到您老这就是家。”然后再以行话问什么曲种，唱什么书等。回答得好，场主安排台口。曾有一漯河艺人，因没拜望场主，张寿山派人砸了他场子，还把他赶出界首。

行客拜坐客　艺人每到一个码头（城镇演唱地），住店以后，先向店主或当地知情人，了解当地书场及演唱情况，对本地或先来的艺人，必须亲往拜访，称“行客拜坐客”，或称“拜相（同行）”。拜访者略备礼品，拜访既是礼节，也是联系业务。见面时用“春典”（行话，也叫“团春”）交谈。

行：辛苦，辛苦！

坐：彼此彼此，请问贵包口？

行：免贵，捶皮的（说鼓书的，如评书说为“评推”，琴书说为“抽丝”等）。

坐：贵坎儿（家乡）哪里？

行：小地方×县×地。

坐：请问贵万子（姓名）？

行：免贵，鄙人抄手万（姓李。如姓王称虎头万等）。

坐：请问贵门？

行：头顶一个“柴”字。

坐：请问跑几个字（艺辈）？

行：我跑十九个字（“永”字辈）。

坐：从何地“过账”（何处来）？或何柳来？

行：×地。

通过对话，坐客已知来客从师、门派、班辈，便以礼相待，然后商议“站地”（演出场所）和演

唱书目。如市面小，只能容纳一人演唱，或坐客让出自己演唱的好市口，好书场，艺人称“借地”。通常只能唱上三两天，收入由外来艺人多得。有重义气艺人，坐客分文不取。如不借，则坐客赠送行客一点盘缠，或管一、两天伙食。皖东一带，如集镇小，只能容一人演唱，坐客多主动让出书场。如坐客正在演唱的书目行客也很熟悉，便请行客接着演唱，称“坐客让地”。也有艺人另转码头开新穴，坐地艺人便酌情拿些路费赠送。此种做法同“啃板凳腿”，艺人统称为“路份”。

二十世纪五十年代以后，艺人演出，统由文化管理部门统筹安排，此风逐渐变为同行交往性质，与演出不再联系。

对台书 俗称“靠万儿”。行话说：“唱了对台书，才能见功夫。”有时是徒弟出师，为了显示技艺、扩大影响，师父有意安排特设擂台说唱。三天书罢，无人对台，或对台后来人不受听众欢迎，便可抬高弟子“书”价。有时是场主有意安排，让艺人各显神通，招徕听众。全椒县茶馆林立，品茶听书，风气甚浓。一个集镇几家茶馆，各请艺人。有时，几家茶馆都请的是同一曲种艺人，便有一家茶馆特地请其他曲种艺人前来对台说唱。技艺高者吸引听客多，差者人少，甚至逐渐无人听书。庙会、逢集，撂明地书摊甚多，有时集中一地，也会形成对台书，各比高低。技艺高者甚至独占庙会，败者只好为胜者做些服务性杂活，行话称胜者为“抢棚”。抢棚者收场后，从收入中支援失棚同行，以示江湖义气。如界首安徽大鼓艺人吕良学，与来自其他邻县的七位同行，对台三天，七人皆先后败场，因而吕良学得“盖八县”之美誉。吕良学便以其收入之一部分，赠给其他七位同行艺人。

试　唱 皖东嘉山县一带，第一次到这里唱书的人，不论你资格多老，首先要试唱才能决定你能不能在这里摆场子。艺人必须亲往拜访试唱的组织者。试唱组织者由当地懂书的书迷担纲，少则二三人，多则三五人，要外来艺人先唱个书帽。唱书帽，不论安徽琴书、安徽大鼓，扬琴一打，大鼓一捶，书帽一唱，艺人的本领就被衡量出来。这些“试唱主考大人”觉得你不行，就以此地场子腾不开为托词，把艺人“赶”走；认为可以，便热情留客，帮助安排书场，召集听众。这些书迷为当地人所推崇，只要他们出面招呼听书，人们非常乐意，认为经过书迷们考核过的艺人，唱的书一定好听。因此在嘉山一带艺人中，有“嘉山的集书难唱”之说。

盘　道 安徽大鼓、安徽琴书、坠子等曲种艺人对不遵循行规，如行客不拜坐客，行艺高傲无礼，或在行艺中不讲仁义者，有权用行话盘问其根基来历，询其门派、班辈。被问者如不愿答，便用行话说“关门话”：“在下上山晚，下山早，没学着东西”等，对方便不再问。如被盘问者答不出，其师有名望者可宽待，否则，扣其演唱工具，让其师父来领。

还有，安徽评书艺人开演时，将醒木、扇子、毛巾置放桌上，如有人把毛巾盖在醒木上，再把扇子横在毛巾上，此人即来盘道踢杵。说书者右手取扇说：“扇子一把抡枪使棒，庄王指点仗义行侠。万朵桃花一树生，‘三臣’‘五亮’共一家。”拿起毛巾，再念：“何必左擒与右

搭，祖师留艺是一家。孔夫子周游列国，苏季子说合天下，祖祖辈辈传后世，古今代代不相差。"说完后便可开书。如说书人仍如盘道人将醒木、毛巾、扇子同样盖起，盘道人必须也先拿起扇念："一块醒木为职业，扇子一把作生涯。江河湖海都走遍，万丈波涛全不怕！"再揭开毛巾，拿起醒木念："醒木本是能人造，未嵌鲜花和野草。文官武将也凭它，今入在'三臣'（"三臣""五亮"都是北京说评词的前辈知名艺人）门下。"说完，盘道人必须替说书人说一段书，帮好场子才走。若搭不上词，便得赔说书人一天的收入。

拜　师　　中华人民共和国成立以前，凡是职业性的曲艺艺人，非常讲究门派、班辈，若不从师，称"海青腿"，便会受到同行的干涉和排挤，到一个地方，不能拉场子演唱，所谓"无师不行艺"。从师一般分两个步骤：一是入门，二是入摆知。

入门，首先要有引进师引见。先叫学艺者到师父处先帮忙打杂，旁听瞟学。师父对其人品性情，经过一段时间考察，然后才确定是否收为徒弟。收徒时，先由学艺者请一保送（领）师和一代笔人，买三尺红绫或红布，由代笔人写好门生帖（又称关书）。一般格式为：

学生×××，系×县×村人，男（或女），现年××岁，拜师××门下为徒，入门后，尽心学艺，遵守十大路规。如有违犯，任师责罚。恐口无凭，特立关书，永远存照。

具收弟子×××（签名）
师父赐名（待举行收徒式后补写）
引进师×××（签名）
保进师×××（签名）
代笔师×××（签名）
年　　月　　日

选一吉日拜师。屋中设香案，置祖师牌位（有设"祖师庄王之神位"，有设"孔子"或"邱长春神位"不等）。徒弟头顶门帖，跪地叩拜祖师，然后行拜师礼。由引进师向师父送上拜师者的见面礼钱（数字不限）。礼毕，徒弟头顶门生帖，跪于师父面前，师父赐名排辈，开始训诫。代笔人取下学徒头上的门生帖，将师父的赐名写在门生帖上（这种按艺辈起名艺人叫"跑号"。在艺场上，一律喊号，不准喊原名）。接着说明学艺为养生，学好艺，才养人，学艺要吃苦，不苦不得成的道理。再说明江湖人一定要讲义气等等。

有的地方师父不说以上道理，由引进师宣读帖文，帖文包括祖传由来，潜心学艺，修炼艺德等方面，以韵文写成，约读一个小时，其祖传部分为：

天地君亲师为尊，
洪君先祖治龙门。
他名王重阳，
是俺带头人。

天门领了旨，

下凡度岳真。

到了山东地，

度来岳长春。

重阳升天去，

岳祖去跪门，

求了一棺地，

殡葬师父身。

邱祖回龙门，

共成七个人，

七人分七派，

高、刘、柴、桂、马、王、孙。

然后由师父或保进师传“路规”，有为十条，有为四条。

训教毕，徒弟行礼站起，双手捧门生帖递交师父，由师父永久保存。然后，由拜师方出资摆宴请客。这样，学艺人算是“入门”了。

入摆知，从入门学艺，到艺成出师称入摆知。学期一般为三年。第一年听师父唱，帮场打杂，学打鼓、板，学唱书帽小段。第二年，学赞赋，学部头书。视徒弟天份和用心程度，在开书前，由徒弟先唱段书帽，作为锻炼机会。等到第三年可以唱大部书时，便接替师父或单独演唱。这三年中，徒弟唱书收的钱，完全归师父所有，师父供徒弟吃喝和零用钱。有的徒弟在三年满师后，还延长一年，作为送师礼，称“敬师一年”。

满师礼　三年艺成，由师父准备酒宴，请各门长辈和同辈到席。师父宣布其徒已出师，请各爷们儿、弟兄多多关照。席上，师赠徒唱具一套，以后徒弟即可自行演唱。每逢年、节日，徒弟仍须向师父送礼，以表敬意。

也有学成后由徒方摆宴谢师者。师父将“春典”（行话）传授给徒弟，始可“跑海”（跑江湖）演唱。

门里徒　门里徒是指开帖后完全跟师学艺。师父承担徒弟的衣食住全部费用，徒弟除承担师父家务杂活、帮场演出外，满师前所有演唱收入，全部交给师父。

门外徒　指带艺进门的徒弟。入门前徒弟即已学得一定演唱技术，故拜师后，师父不承担徒弟生活费用，只传授演唱技艺及艺规。徒弟与师合唱，收入归师；独唱归己。学艺时间不定，随时学艺，随时卖唱。徒弟在年节时有拜望师父的义务。

挂名徒　自学成艺已有单独演唱水平者，为求跑江湖方便，由人介绍，拜某名艺人为门徒，手续较简单，拜师人写一份投师帖，并宴请师父和有关人等便可。此称“借腿”从艺。年节须拜望师父。

开山徒　艺人收的第一个徒弟称开山徒，在同师平辈中可以代师行事，犹如一家之长子、长兄。

关门徒　有的艺人一生中收徒甚多，已有徒孙，怕本门分歧，便及时收最后一个徒弟，并向外宣布为关门徒，不再收徒。

代收徒　学艺人慕名某知名艺人，拟入其门学艺。而某知名艺人或年高，或学艺人多次无机会谋面，便求其师兄弟，代替某知名艺人收徒，称“代收徒”。还有已具有一定演唱水平者，拟进入一个较有影响的门户中，要求拜在某已故名人门下为徒，征得本门有关人士同意后，举行拜师仪式，称“坟前拜师”。

水万帖　某学艺人因本师病故，或师父因特殊原因不能传艺，为求艺可递水万帖再拜一师。师父犹如亲生父，水万师父则如义父。学艺人的生活和学艺等，皆与水万师父发生关系。一人只准许拜一个水万师父。

干　帖　已经入门并且艺已学成到处演唱的艺人，为了取名门之长，丰富自己的演唱艺术，可以向其他门派中知名艺人递干帖，犹如认干父一样，仍然要举行拜师礼。认后，干师的所有徒弟，皆为师兄弟。一个艺人可以拜几个干师父。

父子腿　父母从艺，子女可以随父母从艺，称父子腿，不算师徒关系。子女还必须另拜师父入门。

十大艺(路)规　一、不准欺师灭祖(即尊师爱师，不违师命)。二、不准抠窑挖相(“窑”指艺人外出住处，“相”指同行，抠、挖指欺诈行为)。三、不准欺行霸道(即不准欺骗或霸占同行的生意)。四、不准私自带徒传艺(即收徒须经本门师父或协会同意)。五、不准招摇撞骗。六、不准大小不分(尊重同行老幼妇女，不准江湖乱道)。七、不准倒爬楼子(即有师不准再另跳门楼)。八、不准定协毁约。九、不准吊棚放摊(即在另一艺人唱地附近放摊演唱)。十、不准入“块”(江湖有三十六大块，七十二小块，要用“春典”说出。如过山要讲“翻架子”，过桥要讲“过垛子”等等。如直呼其名称，便是放“块”，要受处理)。

八大块　曲艺艺人禁忌晨起放块，所谓块就是八个字不许直说字音，要说必须用其他字代替。尽管曲种不同，说法却大同小异。一般说八个字为：鬼、雾、桥、塔、龙、虎、梦、牙。鬼要说为“矮路子”(或“矮骡子”，皖西一带说：“醋老”)，雾要说为“挂帐子”，桥要说为“梁子”或“悬空子”，塔要说为“长(音掌)子”或“亭子”、“锥子”，龙要说为“海条子”，虎要说为“爬山子”或“海嘴子”，梦要说为“黄粱子”，牙要说为“柴条子”。

辈　分　曲艺艺人过去皆按艺行字辈另起艺名，互相询问，即明辈次。据泗县安徽琴书北(柴)门传人张文岭、霍邱县安徽大鼓艺人赵海滨、李玉邦等保存的历代传抄曲艺艺人宗谱，其五祖为：黄、王、钟、吕、刘。七尊为：邱、刘、谭、马、郝、王、孙。邱即道教七真之一邱长春，艺人尊为师祖。安徽大鼓、安徽琴书、坠子、三弦书皆称自己属“邱主龙门派”中之“柴门”。传邱收有高、桂、柴、刘、曾五弟子。柴门系柴所传。其“龙门正宗百字法派”为“道

德通玄静，真常守太清；一阳来复本，合教永圆明；至（志）理（立）忠诚信，崇高嗣法兴；世景荣维懋，希微愆自宁；未修正仁义，超升云会登；大妙中黄贵，圣体全用功；虚空乾坤秀，金木性相逢；山海龙虎交（处），莲开献宝珍；行满（瑞）丹书诏，月映（盈）祥光生；万古续山号，三界都是亲。

革　腿　又叫烧帖，师父开除不尊守艺（路）规弟子的一种仪式。徒子出师后，违犯十条路规中之重要条款，经教育批评，仍不悔改，继续违犯，造成本门声誉损失者，师父召集其引进师、保进师，及本门同辈或晚辈同行，当众宣布其罪行，并把保存的入师"关书"，当众烧毁，称焚大帖。革除此人出门，不准从艺。并通知其他门户（称"下转帖"），不得容留。使犯规者无法从艺直至改行。如经过一段时间，此人确实悔改，同门及其他门户公认，可经引进人、保进人介绍，重回本门从艺。在"革腿"期间，其他门户不得擅自收归门下。

礼　节　除夕、新春，同行的晚辈要向长辈行叩首礼。有直接到师父、师兄家行礼的，也有在路上相见时行礼的。如未见，一年中第一次见面仍须补行礼。得师父同意，由年龄大的师弟向年龄较自己小的师兄磕头，以后年龄大者可变称为师兄。拜师时没有见过面的长辈，第一次相见，由师父引荐，长辈先给新收门徒叩头，以后，门徒即按辈份行礼、称呼。这种做法称"磕倒头"。

划刀还愿　端鼓艺人不作职业性演出，有请始演，不讲报酬。请者多为船民，或因还愿，或因续家谱而相邀。船民将船靠在陆地附近有广场的港湾处，准备好数包礼品，向泊船处的乡保长送礼，说明打算借宝地演唱一场端鼓。得保长允许后始可邀请端鼓艺人演唱。邀唱人亲族朋友，皆将船同靠一起，共同操办演唱事宜，如以布搭起唱篷，内设供堂，摆三牲供品。开唱前，焚香放炮，听者围篷而坐。端鼓开唱，从白天到夜晚，不停顿地或唱三天三夜，或唱七天七夜。如果是还愿邀唱，唱主角的，不论大雪纷飞，天气如何寒冷，身上只穿一件单褂，左膀和胸膛裸露。头扎"凶神把子"，腰围红布裙，手拿两寸长的锋刀。唱到一定时间，在自己胸膛划三刀，以鲜血流得越多越好。同时，他嘴唇紧闭，不停地把两腮鼓起，然后喷出一口鲜血，到此，就算还愿者祭祀结束。东家赠送主唱"划刀礼"（钱数不拘），还有另给糕点、布料等物。然后由端鼓艺人再唱几段，才算结束。如为续家谱而唱，由族长将装家谱的盒子安放在供堂中央，焚香鸣炮。只唱端鼓书不作"划刀"仪式。

敬　神　曲艺艺人每到一处，开业前夜，在其下处（客店）向祖师爷敬香，以保佑其演出顺利，"火穴"大赚（收入高）。遇演唱《封神榜》、《前后七国》、《西游记》等书，涉及神仙佛祖，为求平安，也在开书前一晚，焚香求祖师爷保佑，求神佛谅解。安徽琴书、坠子敬邱祖（邱长春），安徽大鼓艺人敬庄王爷，四弦书、含弓调盲艺人敬天、地、人"三皇"。敬神时间不同，有在农历腊月十九日，有在七月十五日，有在逢年过节时，焚香祭祖。有写牌位，也有仅用碗盛米或草木灰焚香叩头，谓"意到神知"。

闹新房　又称"闹绣"，于岳西县民间结婚时作喜庆颂唱。先由新婚之家向岳西围鼓

高腔班发出邀请。是日，艺人衣着干净，敲锣打鼓随贺喜人群至主家。主人于门外鸣鞭炮相迎。艺人先在门外高唱一曲《观门楼》，过中厅时唱《过府》，至堂屋落坐唱喜曲《坐场》。唱词多是吉祥称颂之词。稍事休息，即进新房演唱。依俗规，新房须紧闭。艺人距门四步以外停步，开始唱各种民间小调祝愿。此时，门内门外开始对歌，门内出诸多难题，要门外艺人回答。歌词有现成民歌，也有即兴编成，直到“唱”开房门。领头艺人高诵四句“一步达金阶，二步百花开，三步花结果，四步进房来”。每诵一句，众接呼“喜”字或“好”字。新房设糕点，艺人坐唱喜曲。先唱《闹新房》，接唱《花烛》，然后站起唱《撒帐》的《撒十方》（东、西、南、北、上、下、前、后、左、右）时，每唱一段，就将红绿染色的花米、花生，按唱词撒向一方。继唱传奇剧单折《成婚》、《许愿》等，或选唱吉祥、平安、人丁兴旺等内容的散曲。唱《点元》收尾结束。新房演唱曲目，以听众点唱为定。一般多通宵达旦，尽兴方休。此习俗流行于岳西县各地，至今尚在沿用。

贺　屋　岳西围鼓高腔班习俗。居民新屋落成，房主择吉，邀约亲友祝贺。贺客请围鼓高腔班艺人敲锣打鼓，结队前往。主人在客厅招待烟茶。演唱地或设在客厅，或在庭院。艺人围于方桌前，各执乐器，由鼓板师领头，先唱《鲁班贺屋》或《包文拯贺屋》，次唱《修造》、《观门楼》，再唱《赐福》、《九世同居》、《张公百忍》、《进宝》、《财神下界》等喜曲。内容均属赞美新居、祝愿吉祥、纳福兴旺之意。段子数量由东家要求而定。最后以《张九思还乡》收尾，寓意众贺客皆能衣锦荣归。

唱麒麟　皖东滁州、天长一带的门歌、白曲艺人，农历正月初三到十五这几天，有的身披纸糊麒麟、手拿锣鼓，不分贫富，挨家挨户演唱。唱词多是随人家情况不同而顺口编词。每家唱三四段。如遇有的人家鞭炮欢迎，便多唱几段。另一艺人拿口袋，由东家随意赏给粮食或零钱。妇女携子女多追随，从麒麟身上偷撕麟片，塞于子女衣中，据说可以避灾。如同样两班艺人相遇，便各站一方，以唱词互相客套，然后“盘底”，如问“三十六行”的祖师姓名，江湖帮规等。或分头演唱，唱败者让出场地。“盘底”时，鼓锣响起，互唱问答，往往引来许多听众。

颂春不过春　皖南一带颂春习俗。颂春活动，规定于农历立春之日开始，到雨水这日截止。共十五天，其它时间概不演唱。演唱者行街沿门游唱，站某人门前唱时，主人在堂前案桌燃香一支，以示邀请。演唱者即收腔进门，先拱手道声：“拜个年！”主人遂让其落坐。用茶片刻，即起乐开唱，谓之“打坐春”。如遇主人爱唱春歌，也乘兴参与，便作问答式的对唱，主家先问唱一段，唱者便作答唱一曲，谓之“盘春”。结束时，主人往往以香案上燃香多少作为计时给予报酬。一般唱颂春的，都回避中药铺，据说是怕药店老板以各味中药“盘春”，唱者答不出药名。民国时期，宣城北乡麒麟山下有位叫侯老三的颂春老艺人，少年时曾学过中医，《汤头歌》（中药基本知识）背得很熟。他不避中药铺，敢于接受中药名“盘春”，盛传一时。中华人民共和国成立以后，农村民间艺人仍习惯于春节临门演唱，惟在群众文

化活动中，不受春节时限，随时均可演唱。

唱花灯　皖东北一带，盛行唱花灯。在城镇先踩街亮灯，所有龙灯、狮子灯、小车灯等，依次排成长龙，锣鼓喧天，从大街徐徐而过。先是亮灯（亦名试灯），挨门逐户拜门头，不论穷富，每户必拜，俗称“宁少一村，不少一家”。拜门头，一般只唱一到两段顺口溜，如果主家放鞭炮，花灯要继续玩唱。口才好的“见风插柳”，一个村里户数再多，唱的顺口溜都不重复。拜门头一般不唱民间小调，只唱四句锣鼓铳子。

再是玩灯，多在晚间街头广场或稻场上进行。花船随着锣鼓快步圆场，撑竿人拉着船头向东、南、西、北三点头，名为“拜四门”。后即正式玩灯。素有“三分玩，七分唱”之说。玩和唱穿插进行，有唱小调、有唱顺口溜，小调有〔八段锦〕，〔五更偷情〕，〔叶落金钱〕，〔川心淮调〕等。唱时，灯心与帮船或挑花篮的姑娘一起合唱。有时加说白，由拉竿艄公与掌舵老婆子作问答式的对话。这两个角色近似戏剧中插科打诨的丑角，形象特殊，语言幽默风趣。嘉山县官山乡浩湾村艺人李万礼，一气能唱一两个小时，从不掉韵，顺理成章，通俗流畅，享誉一时。附近乡镇，只要听说李万礼到场，观灯者就围得水泄不通。

走　票　亳州清音演出习俗。亳州清音平时多自娱自唱。市民有生意开张、升迁、喜庆之事，邀请清音班社演唱，须于三日前以大红请帖邀请。社长允诺，提前将乐器、大风灯及应用物具，派专人送到邀请人家中。邀请者于正堂客厅或院中，摆两到三张大方桌，形成一字形。正面放斗椅数把，作伴奏者席位。周围放长条板凳，为演唱者座位。桌上铺红色毡条。置两对风灯，燃大红蜡烛，备各色糕点及香烟，仅只是摆设，清音社中人（多为清代或民国有功名之人）从来不吃，以示高雅。演唱人到来，主人须迎到大门外，拱手口称：“众位先生劳驾！”然后入座。演唱人身着长袍，无论天气多热，不许随便宽（脱）衣。待每个演唱人依序唱一段“鼓片”后，才由专门招待人员高声谦让：“不必拘礼，请各位先生随便宽衣。”并为演唱人递来热手巾擦脸，送上香茶、纸烟。有些讲究的演唱人，此时掏出自带的纸烟，以显示其高雅。

演唱时，开始由伴奏者先奏清音〔老八板〕，接着奏〔迭断桥〕、〔上河调〕等。再由演唱人逐一唱一“鼓片”，稍息后，再唱长段，二人、三人或四人对唱，或唱长篇。演唱人都是男性，演唱活动大多在夜晚，直唱到凌晨一两点钟才扫场。

细阳清音会　太和清音演出习俗。太和清音不作营业性演出，皆以自娱娱人形式活动。初无固定演出时间，数爱好者于夏夜秋晚，约会演唱。中华民国初年，清音盛行于颍州、太和等地，班社林立。太和县城内清音名流闪品一（时任煤炭公司经理）为首，邀爱好者组织细阳清音会（太和古称细阳县）。成员有琵琶能手徐立斋（万森堂药房医师），清音世家哈立屏（绅士），章来仪、章雅林（琵琶大王）、章雅沉、张成德，筝手张之清、孙相时、李梓村、李相臣、尚兰新等二十余人。约定每月初二、十六两日为固定演唱日。会友轮流作东，轮到谁家便以烟茶招待。奏乐起歌，极尽其乐。听众云集，一时影响扩大。非会友如遇有生子、婚

嫁、新屋喜庆，必须具帖邀请。各会友围桌而坐，衣冠楚楚，各执乐器，闭目而唱，每每通宵达旦。常唱曲目多为《天官赐福》、《八仙庆寿》、《谋馆》、《白兔记》、《陈潘词》等。民国三十六年(1947)后，因战乱频仍，遂停止活动。

三皇会　霍山县盲艺人习俗。始于何年，已不可考。会期为每年农历三月初三日。香钱(即活动经费)自筹。由盲艺人于会期中选出会长，主持一年一度聚会时的事务。民国二十三年(1934)，由刘跃庭主持。民国二十六年改由刘应才主持。

会址在县城三皇庙(现县城关小学附近)。农历三月初三清晨，盲艺人到此集中。会场摆有"天、地、人"三皇牌位，供奉香烛。并书写对联："三皇圣德无私，浩浩齐天，凡世人皆同大本。百姓酬恩有限，宿宿在庙，为古者共祝长春"。

大会开始，会长率众燃香点烛，向三皇叩头，接由道士打醮，主持人宣读会规：一、每年会期，除生灾害病，隔河渡水的特殊情况外，不准无故不到；否则，香钱加倍，外加罚款。二、不准私自带徒争徒，收徒要通过本会、保下(指国民党政府建立的保公所)或道友。三、不准欺行霸道。四、要尊师爱师。五、不准江湖乱道，要遵重同行姐妹。六、不准私塌(降低)命价(算命的价格)。七、不准替别人招讨烂账。八、不准借故生端，招摇撞骗。九、不准扰乱歇家(投宿的人家)，只准一朝一宿，如因风雨隔阻，要与东家善商。十、死者报会，本会与保下共同处理。

继后，列队游行。道士在前面念经开路，随后是开道锣，各色执事及高罩。盲艺人有的拉胡琴，有的打"量天尺"(有称报命知，是一块不足一尺的薄铁板)。从城西城隍庙城墙开始游到东门外月魂山。当晚，"赈古放施"，即为同行孤魂野鬼烧纸钱。后由会长处理三皇会的账务及盲艺人之间以及与外界发生的纠纷及违反规章事宜。初四早晨打散。民国三十七年以后，此会活动停止。

鬼谷子会　皖中一带盲艺人习俗。相传鬼谷子是算命卜卦者的祖师，农历七月十五日是他的生日，盲艺人聚会纪念。会址或固定或临时选定通知。会中进行四项内容：一、拜祖，介绍新艺徒；二、交流经验，介绍行情；三、选举新会长；四、聚餐、演唱竞技。为时一天。

清晨，盲艺人分片前往各聚会地点，不问路途远近，风雨无阻，准时到达。会场设香案，立"祖师鬼谷子神位"灵牌。会长立中央，与会人按门派、班辈分立于后，上香、点烛，大礼参拜。新收艺徒，由师父宣布辈分，当众行引荐礼。会长宣布行规。不准偷窃扒拿，不准冒名顶替，不准欺师灭祖等。下午，选举新会长，一人提名，众人附和，鼓掌通过。结束后会餐。

晚，竞技演唱。在聚会地寻一广场，各人唱最拿手的曲目。附近群众于演唱前早摆好桌椅，围场听唱。还有送上香烟茶点，点唱曲目，直到凌晨才结束。

含山县含弓调兴起，鬼谷子会仍一年一度举行。会上多侧重交流演唱方面经验，晚会成了演唱交流会。1958年，含山县文化馆，利用张町公社蔡家嘴鬼谷子会，变成含弓调的曲目、唱腔、节目保留人的登记、记录会议，为含弓调这一曲种的挖掘整理工作，提供重要

线索。

庐江县一带，称“鬼鬼节”，其聚会时间，订于每年农历三月三日和九月九日。地址固定。祭祖供奉“王禅神位”。除交流行情、议定价格、切磋演唱技艺、公布行规、领徒认师等活动外，也增加有为本行已死无后人的盲艺人所谓孤魂野鬼焚烧纸钱，以纪念前辈亡灵。

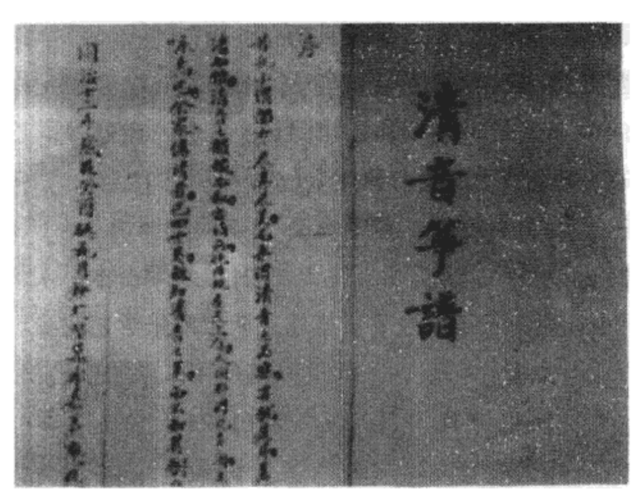
以上不同形式活动，皆于中华人民共和国成立后逐渐停止。

井口演出　淮南矿区曲艺演出的特定习俗。二十世纪五十年代后期，起于淮南大通煤矿、后各矿井普遍流行，延续二十多年，现已废止。源于曲艺为矿工服务，各演出团体和个人，多于井口场地、矿井门口、采煤工作面、上下井口罐处演出。参加曲种有相声、快板、门歌、坠子、山东快书、安徽琴书、苏州评弹、二人转、安徽大鼓。演出的都是新编短小精悍及时反映生产第一线新人新事的曲目。若遇上夺煤大战，祝贺高产甚至把矿领导的贺词都编为唱词。由于能快速灵活地反映矿工生活，有时演唱中的人物就在身边，演唱和听众，舞台和现实融为一体，每句唱词，每个动作，都能使听众激动不已。有的被指名道姓唱得坐不住了，背着工具就下井去了；有的不表态，却默默地完成了生产任务。从 1958 年起，淮南、淮北各矿先后成立了井口演出队，演员吃住都在井口，随时听候。一旦值班矿长通知，演出队便敲锣打鼓，随矿长到演出地点演唱。有时，一天分赴各井口演出十几场。淮南市各戏曲演出单位，也都设有相应的曲艺演出队，创作短小曲目，遇矿区需要时，他们也常到井口演出。

唱平安　梨簧调一种演出形式。当涂县一带，秋收后必搭台唱“平安戏”庆丰收。戏前有花鼓灯、采茶灯各种杂耍的“开台戏”，在开台戏前，便是梨簧调清唱“唱平安”。曲目有《四季调》、《十二个月》等。此外，老人庆寿，也有邀请到东家“唱平安”的。多唱《蟠桃会》；结婚喜庆唱《追舟》等。唱时不化装、不收钱。

文 物 古 迹

清音筝谱　元末汝南老僧清坛法师著。明庄从善抄并作序。清同治时张彦之重抄，又作序。该抄本有筝式图与介绍筝特点之七言诗一首。筝谱分前后两部分。庄从善序作于明天启四年(1624)八月。序文说："甲子秋月，偶于友人陈君廷瑞案上，见有《清音筝谱》一册。读之，其中曲牌数十，皆可领会，惟卷首数页，似字非字之义有所不解。咨之陈君，彼亦茫然。但云：据先人传说，此谱为元末汝南老僧清坛法师所创，卷首数页，后人所增也。僧半世作官，晚年见朝廷政治紊乱，乃弃官削发为僧。以其性喜弦歌，尤以琴筝擅长，出家后得以专心研究，遂创出一种音律节拍，作为歌曲，日与众徒弹唱自娱。因其音律清雅，故名之曰清音，而清音自此始。"



筝谱前部分数页为似字非字符号，至今询之清音老艺人及音乐工作者，皆不得解。后部分大小曲牌六十四个。大曲牌有〔天下大同〕、〔天下太平〕、〔思春〕、〔悲秋〕、〔大错〕、〔小错〕、〔孝女哭坟〕、〔拷红〕、〔巧辩〕、〔采音〕、〔银纽丝〕、〔闺中怨〕、〔平沙落雁〕、〔红娘传书〕、〔鸿雁捎书〕、〔满江红〕、〔玉连环〕等二十六个。小曲牌有〔樱桃九熟〕、〔梅花三弄〕、〔油葫芦〕、〔绣荷包〕、〔梅花开〕、〔九连环〕、〔纱窗外〕、〔方四娘〕、〔风入松〕、〔柳金叶〕、〔剪剪花〕、〔节节高〕、〔万年欢〕、〔风摆柳〕、〔清雅扇〕、〔扫落花〕、〔截断桥〕、〔夜落金钱〕等三十八支。

此谱由阜阳张俊明收藏，后由其女儿献出。现存太和县文化馆胡永书处。

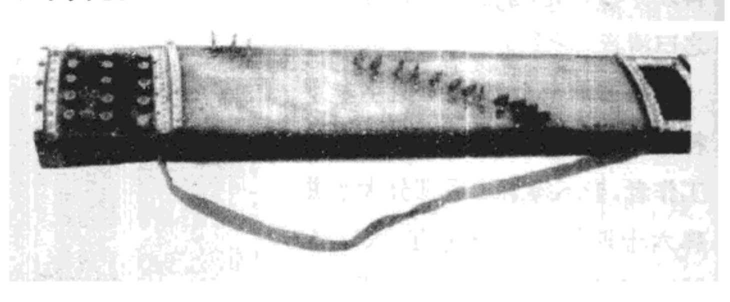
宝卷《绘图三世目连救母记》　歙县渔梁镇评书艺人许林一的祖父，于清光绪十三年(1887)收藏石印本宝卷《绘图三世目连救母记》，书长一百七十一毫米，宽九十九毫米。线装。黄色封面。白色签条黑框中题名。所谓"三世"，即说唱目连投胎名傅罗卜，入地狱救母，误放走怨鬼，为一世。傅罗卜投胎名黄巢，杀人八百万，收回怨鬼。少数怨鬼投胎为

猪，未能全收回，为二世。傅罗卜又投胎名贺因，操杀猪业，悉数收回怨鬼，为三世。全书共分十卷，一至五为卷上，六至十为卷下。卷上有插图四幅，一幅是钩画贺祥、刘贾、贺因等四人像；二幅是目连到西天求佛救母图；三幅是钩画目连丞相和尚小像；四幅是目连的母亲在地狱受苦图。卷下插图一幅，画目连救母问夜叉图。

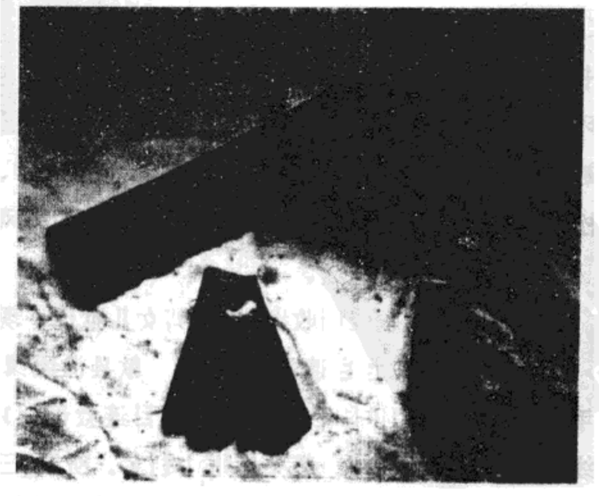
卷一开页有“开经卷”三字，另行有“焚香念真经，诸佛垂光听。不化无价宝，只度有缘人”等诗八句。另一行有七言八句诗，其收尾两句为“刘氏来提亲赴会，宣扬宝卷开道场”。又另一行五言四句诗后，“话说……”开始说唱目连救母故事。后每卷开头，皆以“话说”开场。唱词七字、十字兼用。

此石印本存安徽省徽剧团刁均宁处。

古　琴　萧县琴书伴奏乐器。晚清产品。系萧县杨楼镇刘庄刘瑞英（1885—1946）于光绪末年制作。该琴长八十五厘米，宽十厘米，十五弦，由桐木制成。琴音洪亮清脆。刘制此琴，自唱自娱。刘去世后，琴由本村人刘典俊保存。后转入琴书艺人张长友手中。现由张长友之子萧县曲艺队弦师张学艺收藏。



竹　板　评书艺人周凤鸣所用的祖传说唱道具。周凤鸣九岁（1926年）在南京学艺，投师鼓书艺人陈彩民。周聪敏过人，刻苦学艺，成为陈彩民的爱徒，便将自己师父传给他的竹板传给了周凤鸣。此板为陈彩民师父王玉文于光绪末年，在南京下关唱鼓书时所用。周凤鸣临死前交代，由其子女将竹板和他用的醒木，交芜湖市文化局保管。



竹板系硬质茅竹制成，大膀两片，每片长约十七点五厘米，宽约五点七厘米。小节子五

片，每片长约十一厘米，宽约三厘米。因年代长久，大胯上下两面均已严重的磨损成凹状。竹面呈深棕色，敲击时声音仍然清脆响亮。由于保存不善，小节子已折散，并丢失一片。原系于板间的古铜钱已全部丢失。竹板与周用的醒木一块，同存芜湖市文化局。

丁兰萃唱本　红军时期曲艺唱本，由丁兰萃抄录。1983 年，六安县编修文化志时，于民间发现。因抄本背面有丁兰萃三字而名。全书一册，对折双层，二十七页，五十四面(缺一到四面)。竹纸毛笔抄写。开本二十一乘十四厘米。总约一万字。辑有律诗、歌曲、唱词等二十六篇。目录顺序为：一、敬步许师瑞臣六十自述原韵·七律三首；二、红军十二月歌(部分残缺)；三、妇女歌(仿泗州调)；四、欢迎红军(仿苏武牧羊调)；五、卖柴歌(仿断姻缘调)；六、打倒小陈青；七、快活歌(仿春天快乐调)；八、革命苏俄(仿秋香调)；九、十字歌(仿花鼓调)；(十至十四缺)十五、自由欢迎歌；十六、骂敌歌；十七、跑步歌；十八、卖柴歌(不同前篇)；十九、白色兵伤心事；二十、消灭帝国主义；二十一、寒窑歌；二十二、妇女歌；二十三、工农歌；二十四、红军歌；二十五、义延歌；二十六、国际歌。全本除第一篇为古典律诗外，余皆以歌曲形式反映红军时期生活，宣传红军的政策。约二十篇属小调胡琴书的唱词。



此抄本现存六安市文物管理所。

荣立臣同志歌本　解放战争时期手抄歌曲和曲艺小调本。1983 年，六安县编修文化志时，由该县新安集(现新安镇)搜集得来。封面有“荣立臣同志歌本”字样，故名。歌本抄集歌词、曲词十五篇。计四千余字。皮纸，对折双面，行笔楷书。开本十七厘米乘十一厘米。封背画有一幅参军战士劝妻安心生产图，旁配有文字。篇目为：一、三大纪律八项注意歌；二、群众纪律(苏武牧羊调)；三、改造二牛；四、新安集打死谢见堂；五、蒋介石自叹；六、宋美玲叹五更；七、新安打倒恶霸谢汉卿儿书记长；八、七一歌；九、菊花歌；十、青年妇女十大反对；十一、白色伤心事；十二、寡汉条自叹；十三、青年妇女伤心事。其中一部分是由刘邓大军挺进大别山时带入，在解放区普遍传唱。



该歌本现存六安市文物管理所。

报 刊、专 著

中华人民共和国成立以前，安徽省各种报刊，很少发表曲艺作品。中华人民共和国成立后，全省文化馆和少数文化馆，都办有定期或不定期的，以刊登曲艺作品为主的综合性文艺刊物。较有影响的有《皖西群众演唱》、《屯溪文艺》、《蚌埠演唱》、《潜山演唱》、《映山红》等。这些刊物均为内部发行，向本省或全国文化单位赠阅、交流，发行量在一千份以内。有的发行单位，遇春节或重大节日，还增印曲艺作品专辑，作者多是本地曲艺爱好者。所发表作品较有影响的有《皖西群众演唱》发表的四弦书《立夏节暴动》、《屯溪文艺》发表的快板书《玉梅劝夫》，《映山红》发表的鼓词《鸡年初一》等。这些作品先后参加省或地区举办的曲艺会演或调演，均获奖。

安徽省群众艺术馆办有综合性文艺刊物《大家演唱》；安徽省人民出版社办有曲艺刊物《演唱》；《皖北日报》、《皖南日报》、《安徽日报》、《皖北文艺》每逢盛大节日，或出现有较大影响的曲艺作品时，都辟有专栏发表。如《安徽日报》曾发表安徽大鼓《送水泥》唱词，《皖北文艺》曾发表《未婚夫妻修淮河》等。

安徽文艺出版社辟有《大众书场》，每年发行两到三辑，选刊两到三部中长篇曲（书）目，每集二十余万字。先后刊发有经整理的传统长篇评书《清廉公传》、《独臂武松》，安徽大鼓《大红袍》。新编评书《特别护照》、《孤女复仇》、《天网》、《闹彭城》等。

红日报　皖西苏区综合性报刊。1930 年创办，隶属于赤城（即高城）县苏维埃文化机构“赤城红日社”。总编陈世鸿，编辑顾醒吾等人。报纸四张八版，辟有曲艺专栏，发表有《打高城》、《送郎当红军》、《兵变歌》等。这些小调曲目，多在军民中传唱，红日剧团采用作为上演小调胡琴书曲目。1932 年 10 月，红军西征，随赤城红日社解体而停办。

大家演唱　通俗性群众文化艺术期刊。1956 年 7 月创刊。安徽省群众艺术馆主办，由《大家演唱》编辑部编辑出版。先后由曲艺作家缪文渭和王东柏、边子正任主编。以发表群众喜闻乐见的曲艺节目和小戏曲，能唱能演的作品为主。初为半月刊，至 1957 年 4 月改为月刊。每期发行一万五千份左右。后改称《工农兵文艺》、《江淮文艺》。至 1966 年“文化大革命”而被迫休刊。每期刊登三到四篇曲艺作品。较有影响的有：评书艺人桑元仁写的《十五贯》，农民曲艺作家苏庆堂写的书帽《哭婆婆》、坠子《怨娘亲》，还有一些业余作者写的门歌《立夏节的暴动》、《整社七日》、《迷途惊梦》，快板书《打赌》、《青蛙咯咯叫》等。这些

作品发表后，都在专业艺人中或群众文化活动中采用，有的还参加省和地、市举办的文艺、曲艺等会演演出并获奖。

《大家演唱》成为曲艺艺人和曲艺爱好者的园地。在该刊发表作品较有影响的有：评书艺人桑元仁，鼓书艺人胡朝文，业余作者苏庆堂、苏继坡、王庆丰、夏景图、刘继圣、王兴国等。还有山东快书演员高元钧曾发表中篇快书书目《青龙岗》，诗人阿红曾发表《谈谈写快板》，电影演员赵丹曾发表《谈相声》等。

演　唱　1962年创刊。由安徽省人民出版社主办，安徽省出版社文艺编辑室出版发行。主编何世纲，副主编朱守中。不定期发行。其间发表较有影响的作品，有苏庆堂创作的坠子《断指头》，苏继坡创作的坠子《双赶车》等。该刊至“文化大革命”初期停刊。共发行二十一期。

1972年，《演唱》复刊。主编完艺舟。改由安徽省出版局主办，安徽省出版发行局文艺编辑室编辑出版。发表较有影响的作品，有安徽大鼓《李闯王》、《凤阳山下鱼水情》等。

1976年，改《演唱》为《安徽演唱》，由季刊改为双月刊。发表较好的作品，有相声《灭资饭店》、《草包总编》、《鱼老万》，门歌《俩队长》等。1978年停刊。

《演唱》和《安徽演唱》共出版发行三十二期。并为太和、萧县、砀山、芜湖等县市，编辑出版“曲艺专辑”或专刊。

相声创作入门　曲艺写作技巧专著。吴棣著。该书共分六个章节和一个后记：一、相声艺术的发展和它的作用；二、相声的表现手法——说、学、逗、唱；三、常见的几种相声形式；四、相声的结构；五、关于“包袱”的创作技巧；六、相声创作中应该注意的若干问题。本书采用深入浅出的方法，对相声的结构、“包袱”设置，创作技巧和方法进行了详细论述，并通过实例具体进行了剖解。通俗易懂，尤其对初学相声创作的人来说是一本好教材。全书共五万九千字，1980年由安徽人民出版社出版，全国发行。

轶闻传说

关于“犁铧大鼓”的传说　古徽州，流行一种曲艺，名曰“犁铧大鼓”，它以犁铧碎片击节代板，敲击大鼓，进行演唱。据老艺人口碑相传：唐太宗率兵征战，受古人“以鼙鼓鼓役之”之启发，自编鼓舞士气之唱词，以军中之漏鼓（作计时用）作战鼓，以犁铧碎片击节，使军中善歌者习而歌之，借以作鼓动宣传，激励士气。果然，军心大振，每战必胜。从此，“犁铧大鼓”便应运而生。

关于琴书的传说　据传春秋战国时期，孔子周游列国，宣传儒道。一次，来至陈蔡，遭士卒围困，惨遭“绝粮”之困。生命岌岌可危。孔子精通“六艺”，擅“八音”，且长于说唱。迫不得已，乃登上厄台，振铎击鼓，拊缶鼓瑟，亲自领唱，命弟子于厄台演出弦歌。孔老夫子虽说唱而不忘寓教于乐，宣传其儒家仁者爱人之道，从而感化围困之士卒并黎民百姓，俱解囊相助，不仅解了孔子一行饥馑之苦，亦为楚国发兵解围，赢得时间。宋刘尚有诗赞曰：

四海栖栖一旅人，　绝粮三日生死邻；

自是天心荣木铎，　岂共陈蔡有愚臣。

刘尚称道孔子兴下曲艺说唱艺术形式，是“天心”所使然，其实是解“绝粮”之危。今有不少曲艺之人尊孔子为祖师，自诩为“孔门弟子”，并以此为荣。

“颍河溜”的传说　据传，清道光年间，河南禹州有朱姓客商，嘱其子朱良军运芝麻一船去安徽颍州府出售。船至河南槐店码头，朱良军赌性大发，一夜间竟把一船芝麻输光。朱良军身无分文，无脸回家，乃逃至临泉八里庄，竟至饿倒路旁。适有“颍河溜”艺人张孝祥路过于此，搭救朱良军性命。朱走投无路，便跪地乞求，拜孝祥为师。从此朱便跟定张孝祥习唱“颍河溜”。张赐朱名永军。朱永军有一定文化知识，且聪明好学，经半年勤学苦练，不仅学会“颍河溜”唱腔和唱段，而且能把家乡禹州一带之小调、戏曲唱腔，融于“颍河溜”曲调之中，深受听众欢迎。两年后，朱永军谢师还乡，并招收学徒，传授“颍河溜”于禹州一带。原“颍河溜”以三弦伴奏，直至民国初年，朱永军第三代传人徐志发，至界首游艺场演出，改用坠胡伴奏，因此，当地听众有把“颍河溜”称为“坠子”。

“醒木”的传说　据说春秋战国时期，有一说书的祖师爷，名曰周庄王。当时万岁十分喜爱听书，庄王常为万岁说书。一次，庄王为万岁说书，万岁龙体困倦。听着听着，不免打起盹来……庄王心想：咱说书，你困觉，这不是嘴上抹石灰——白说吗？但他不敢叫醒万

岁，惊吓龙体，岂不会灭门九族？他急中生智，顺手捡一方小木块，轻击龙案，竟把万岁惊醒，庄王惊出一身冷汗，他战战兢兢，几乎语不成句。万岁问明原由，心中大喜，不仅不予治罪，反夸庄王足智多谋，并钦赐那一方木块名曰“醒木”。自那以后，说书人均用檀木做成三寸长、二寸宽、一寸来高的“醒木”作道具，用以惊醒听众。

渔鼓筒的传说　相传“渔鼓筒”，乃八洞仙神汉钟离传下之物。北宋年间，一天，汉钟离上山砍柴，无意间砍倒一棵神竹，欲取回烧锅，又甚为可惜，他灵机一动，把大拇指粗细的横枝砍下，做成洞箫，赠给韩湘子；把竹干取下，两头砍平，鞔以猪尿泡，做成手鼓，这便是如今渔鼓艺人使用的“渔鼓”。渔鼓艺人曾编顺口溜一首：

箫和渔鼓是一脉，　一个吹来一个拍；

吹的神仙上了天，　拍的道教传全国。

渔鼓是用毛竹根干做成，染坊的招牌字号也是用竹节做成，因此，染坊里的人视渔鼓为正宗，是根，是祖师爷。所以，直到今天，渔鼓艺人去染坊染布，染坊是从不收钱的。

另据曲艺老艺人说：曲艺艺人供奉祖师爷的“神楼”，一般艺人的鼓板、乐器，是不准置放于“神楼”之上的，唯独渔鼓筒，可与“神楼”牌位置放一起。因渔鼓筒是“正根”，被曲艺艺人尊为击节道具的祖师。据传，至今渔鼓艺人吃饭只用木筷而禁用竹筷；坐木凳而不坐竹凳；睡木床而不睡竹床，以免冲撞祖师爷的“灵根”。

五童生赶考唱围鼓　清代道光年间。岳西县柳坂乡有五位姓柳的童生，俱都是十三四岁，在老塾师柳荣获率领下，前往省城安庆参加府试。行至第四日，路间遇雨，山道崎岖，一行五人只得就近觅得一处庄院，准备借宿。

怎奈庄主正为其子新婚，忙得无暇接待。老塾师只得退出庄院，十分为难。无意间却发现院外有数间牛棚，其中一间还算干净，还有一堆稻草。他领着娃娃们走进牛棚说道：“今晚就在此过夜了。”

春寒料峭，不到半夜娃娃们都被冻醒。老塾师深恐孩子们冻出病来。回去无法向家长交待。此时庄院内正响起吵新房的锣鼓，他灵机一动，忙把孩子们推醒，和他们一起摸黑唱起围鼓来了。老塾师以手击节，首先开腔，众童生齐声帮接，小小牛棚顿时热闹起来。他们清纯古朴的高腔飞出牛棚，传进庄院，顿时把贺喜吵房的男女宾客引来。庄主深通文墨，谙熟高腔，便恭请老塾师和众童生来到庄内客厅。摆开酒宴，为师生们压惊驱寒。酒过三巡，庄主恳请老塾师赏赐一曲。柳荣获满口答应，便率领五童生移步新房，抄起东家备好的乐器，柳先生手执檀板，众童生操起乐器，便围鼓高唱起来。先唱《闹绣》，再唱《观门楼》、《大赐福》、《报喜》和《点元》。师生们精彩的演唱，博得阵阵掌声。

五童生为何擅唱围鼓？原来岳西柳坂盛行围鼓高腔，而柳荣获乃系优廪生，满腹经纶，平日以教学为主，暇时则教学童习唱围鼓。五童生皆为柳老得意门生，聪明伶俐，一点即通，不仅是围鼓好手，而且经府试后均进为生员。其中二人为太学生、二人为贡生、一人为

监生。五童生赶考唱围鼓，至今仍传为佳话。

火中救锣　清代光绪年间，岳西县五河乡向山村，有位围鼓艺员刘鼎，此人聪明且记性特强，对音乐唱腔能过耳不忘。少年时期，他于村里文人围鼓班里，“拣大麦”(旁听)学会了围鼓高腔各种曲调，能唱数十个曲目；而且唱、打(司鼓)俱佳，称一方好佬。刘鼎跛足，家道贫寒，没有正经读过书，因此，文人们不屑与之为伍，更谈不上互相唱和、平起平坐。他只得于作会、玩灯时，跟班吹打、帮腔。酷爱高腔又生性好强的刘鼎，索性孤身一人，背起渔鼓，怀揣小钹，走村串乡，沿门挨户，自打自唱，自娱娱人，四处流浪。他演唱不计报酬，只要能糊口即可。故每到一处，备受欢迎。他唱得好，会的多，因此向其求艺之人也络绎不绝，在他家周围几十里之内，竟教出二十多个围鼓高腔班子。

一天，刘鼎家突然起火，周围邻居和艺徒们纷纷赶来救火。刘鼎在火场外急得团团乱转。突然，他拖着跛脚，一头扎进熊熊烈火之中，众人见状，不禁大惊失色，尖叫不止……少顷，他才冲出火场，众人以为他抢出什么宝物，仔细一瞧，才发现他只是抢出一卷唱本和一面大锣。他顾不得身上青烟直冒，心疼地将揣在怀中的唱本取出，一面抚摸唱本，一面抚摸大锣，并自言自语地叨念道：“抢出来就好，抢出来就好……”事后有人问他：“你为啥拼命抢出这面大锣？它是能吃还是能唱？”刘鼎却认真地答道：“我爱唱围鼓高腔，这面大锣和唱本是我命根子，它呀，比吃喝更重要哩！”

花鼓艺人打官司　清末民初，安徽凤阳有个唱凤阳花鼓的艺人陈广仁。他被当地恶财主欺压，害得家破人亡，呼救无门。经他再三斟酌，决定去县衙告状。当时是“八字衙门朝南开，有理无钱莫进来”。穷人告状因无钱开销，一上大堂便要吃二十大板“煞威棍”。可他于县衙放告之日，心一横便直着嗓子在衙前大喊冤枉。陈广仁有一条好嗓子，他喊冤如同唱戏一般，被酷爱听凤阳花鼓的县太爷听得清清楚楚。此时，他刚升堂，听到喊声，以为是唱花鼓的来了，忙命衙役把喊冤的人带上堂来。

陈广仁被带上大堂，县太爷把惊堂木一拍喝道：“你为啥大喊冤枉，扰乱公堂？”“小民有状要告！”“有无诉状？”“没有诉状。”听到这里县太爷火了，把惊堂木重重一拍喝道：“大胆刁民，扰乱公堂，给我打……”未等县太爷说完，陈广仁匍伏在地，苦苦哀求道：“大老爷息怒，小民不会写状，可小的会唱，大老爷若能让小民诉说冤情，纵然打死，我也心甘情愿。”太爷一听他说会唱，立马来了精神，忙问道：“你会唱花鼓？”“小民原是个唱花鼓的艺人。”“好，好，你且唱来！”陈广仁开口便唱：“陈广仁跪大堂珠泪汪汪，尊一声大老爷细听端详……”他一口气把全部冤情和盘托出，一字字血，一声声泪，事实俱在，催人泪下，就连站班的衙役听了也唏嘘不止。因陈广仁嗓音圆润，且唱得凄楚动人。酷爱凤阳花鼓的县太爷，由怒到静，由静到动情，终于热泪盈眶，决定受理此案。后经勘查为陈广仁伸了冤。直至今日，在凤阳一带还流传着“陈广仁跪大堂珠泪汪汪”的唱段。

九老“采台”　大别山岳西县一带，有一种风俗，凡宗祠神舍落成，必请有名望的围

鼓高腔班社，首演于宗祠神舍万年台上，以示庆贺。清代同治年间，岳西下五崔氏支祠落成，崔姓族长邀请五河地方受人尊敬的围鼓高腔班，前来“采台”。

“采台”日期已到，崔姓族长崔余庆，是有军功六品衔的武举，由他出面邀请，五河王姓自然满口答应。五河王姓“九老班”是由王姓有功名、地位的的头面人物组成。九老中有两个举人，七位监生，年龄都在古稀之年，他们在一起习唱围鼓，已有几十年历史，是一班打围鼓唱高腔的“好佬”，今日“采台”，乃是盛事，一个个长袍马褂，稳重端庄，他们一路谈笑，一路向崔家支祠走来。

崔家早把“九老”乐器接来，动用五张八仙方桌，一字摆开，上铺红毡，红毡上摆上乐器和上精糕点，长台上方红烛高烧，香烟滚滚。由崔余庆把“九老”让至长台前坐定。围鼓阵容十分整齐。由高腔传人王达三掌词督阵，由八旬高龄武举王正刚执掌鼓板，五品正堂王曰修主唱，王炽远兄弟六人（俱为监生）担任演奏、帮腔。围鼓坐唱了喜曲《天官赐福》、《金榜》、《庆寿》等高腔。一时之间，崔氏支祠人头攒动，鸦雀无声，为“九老”高亢婉转的唱腔所折服。

剪破棉被练琵琶　太和县南大街万森堂药店徐立斋，是太和清音的琵琶高手，被人誉之为“琵琶大王”。他弹的琵琶，揉捻拨弹，急如万马奔腾，缓如细泉汩汩；伴奏清音，丝丝入扣，就是唱得不好的人，经他烘托伴奏，也能遮丑三分。他这一手好琵琶，也非轻易练就，他无论是酷暑严寒，总是不断地坚持苦练。练就了一手过硬的本领。不管是独奏或伴奏，他有个特点，就是能心领神会，曲随声转，声曲交融，熟练的技巧，已达到最佳的境界。

据说，徐老先生每天就寝时总是把琵琶放在床头，数十年如一日，夜间一醒即弹。白日感到哪处弹得不到家或不到位，或韵味不足，他便一遍遍地弹下去，直到他认为摸到窍门、得到其中的神韵，方才停止。严寒冬夜，他常常半夜醒来坐在被窝内弹，寒气刺骨，坚持不久，十指便被冻僵，不能续练。他却想出一个绝招：把棉被挖了两个窟窿，人焐在被里，两只手从窟窿中伸出，身子暖了，手指也灵活了，就这样他一遍又一遍地弹下去。徐老就是如此执着艺术，热爱艺术，真不愧“琵琶大王”之誉。

给毛主席说相声　1959 年一天晚上，相声演员高笑林正在合肥小书场准备演出，突然，省文化局艺术处孔秘书跑来，拉着高笑林便走，说道：“老高，有任务，快跟我走！”高笑林二话没说，便约了老搭档潘庆武一道，跳上轿车，风驰电掣般地驰入稻香楼宾馆。此时稻香楼里里外外，灯火辉煌，一片肃静。高笑林心想：“今晚肯定大人物要来！”他和老潘来到小礼堂后台。这时乐队奏起了悠扬的圆舞曲。小剧场舞池内已有人翩翩起舞。突然，音乐声戛然而止，灯光大亮，小剧场通向贵宾室的门洞开，首长们珊珊走来。乐队里有个小伙突然惊呼：“毛主席！”高笑林也急忙拨开舞台一隙侧幕，向外探看，果然是毛主席来了……就在这时，省文化局局长陪同一位北京来的干部，来找高笑林，问高今晚上演什么段子，高说准备上《新灯谜》，并介绍了大致内容。北京来的干部点点头说：“好，就说这个。”

文娱节目开始了，歌舞后便是相声，笑林对老潘说："要沉住气，千万别紧张！"高与潘走上舞台，舞台距毛主席只十来米远。高笑林激动地说："今天我特别高兴！我能给伟大领袖毛主席说相声，我怎能不激动，不高兴哩！"他现"挂"的这两句话，引起场内一片掌声。《新灯谜》里的"包袱"，抖得又脆又响，毛主席靠在腾椅上，安详地抽着烟，兴趣盎然地静听着，时不时地也和听众们一同欢笑。

说完《新灯谜》，是严凤英的黄梅戏《喜荣归》。毛主席也看得津津有味。严凤英演完后没卸装就走到毛主席身边和他握手，向他致意。这时高笑林真后悔，心想："我怎么就没有想到和毛主席握手呢？只怪我胆子太小，机会错过了，太可惜。"高笑林正在后台责怪自己，万万没有料到，那位北京来的干部和钱局长又来找他了，并且说："主席很喜欢听相声，刚才你说的很好，主席很高兴，你再给主席说一段好吗？"高笑林激动万分，忙说："好好好，我再说一段《算命》吧；是破除迷信的内容。""行，就说这段。"后来才知道，这位一锤子定音的干部，原来是毛主席身边的工作人员。高笑林抖擞精神，再次面对毛主席，把《算命》说得十分精彩，毛主席不时发出爽朗的笑声，小剧场内也是一片欢笑。

《算命》刚说完，高笑林不知从哪里来了那么一股子劲。他大着胆子，快步奔向毛主席，毛主席也笑着站起，并把手伸向高笑林……高笑林感到自己手掌太小了，当他紧握毛主席那双又大又厚实的巨手后，怎么也握不过来，他热泪盈眶，激动地连声高呼："毛主席万岁！"剧场内外的人群也同声高呼，那声音在夜空里传得很远很远。

助人盘缠家无米　无为县凤凰颈，有个说鼓书的盲艺人李有才，他生就一副好嗓子，兼之他说唱技艺高超，会书又多，所到之处，无不受到听众热烈欢迎。有一次，凤凰颈举行庙会，四乡八镇的曲艺艺人纷纷赶来。按江湖的规矩，都来拜望李有才，李除热情接待外，并把来参加庙会的艺人，一一安排了书场。庙会五天，各显神通，可李有才的书场，就是引人入胜，听众如云，常常是里三层、外三层，把个书场围得水泄不通。一关子下来，总要收入不少铜板和钞票。而外来的艺人，则生意清淡，收入甚微，甚至难以维持生活。李有才得知这一情况，在庙会结束那天，他把外来艺人都请到家里，并拿出五天所有的收入，一分不留，全部分给大家，艺人们无不为他这种仗义疏财、助人危困的行为所感动。当时在他家乡就流传着一个顺口溜：会上说书五天整，说得钞票一大捆；见人困难来帮助，自家灶间无薪米。

锅打破着，板可没打掉　清末民初，岳西岩河山林里，有个年过古稀的老艺人储平章，家无立锥之地，只得给当地财主家看山。储平章精于围鼓高腔，每到冬闲，便有一群青年来他家围火塘学唱。有一天，储老正在家喝玉米糊，喝完一碗正走向锅台，拿起铜勺准备盛第二碗，突然，有个徒弟急匆匆地跑来说道："师傅，大伙儿今晚要学'滚板'哩！"储老一听便来了劲，说道："学'滚板'好哇！不过'滚板'难学，唱'滚板'讲究板到腔随，板腔归正，吐气换气，滴水不漏。好，我先唱段给你听听。"说着说着，他便就着锅台，以勺代板，敲着锅

边，唱起《彩楼记》中的《泼粥》来。这段"滚板"有几十句，要一气呵成。储老虽年逾七十，但中气很足，唱得字字归真，板板到味。他情绪激动，板急调促，几乎忘乎所以。他用铜勺敲着锅边，叮当作响，愈敲愈来劲，愈敲愈用力，敲着敲着，只听"卟突"一声，铁锅竟被他敲破了。储老奶奶一听不妙，上前一看，铁锅被敲破一个大裂口！储家家境贫寒，日子很苦，买口新锅，谈何容易。老伴不免埋怨道："老糊涂！你只顾胡乱敲打，锅敲破着，看你怎么办？"储老却一本正给经地答道："不！怎么说我胡乱敲打呢？我是下下都敲在点子上！"老伴说："锅打破着！"储老却一字一板地说道："锅打破着，板可没打掉！"

一支渔鼓曲，唱跑一个班　民国三十一年(1942)春，民间文学作家缪文渭，随新四军东南办事处一个民兵班，到天长县沂湖一带打游击，适逢中秋佳节，他和民兵班都到董村长家吃晚饭，正吃着，忽听村西头传来渔鼓曲《伪军自叹》。歌声如泣如诉，悠扬婉转，是个妇女演唱。老缪很奇怪，这《伪军自叹》是他作的词，是三年前为对敌宣传编的，怎么这儿也有人会唱？他请村长去把唱渔鼓曲的妇人喊来，据她说是个叫二长腿的人教她的。此人原来在天长县护城河桥上当伪军班长，听了《伪军自叹》，受了感动，便和一个班的伪军开了小差。回乡后，民主政府给他安排种田兼织渔网。

村长陪老缪去找二长腿，一路上把二长腿的情况向老缪介绍了一遍。他们找到二长腿，老缪问他为啥会唱渔鼓曲《伪军自叹》？二长腿说："是新四军把传单散到桥上，桥上弟兄都学会了唱渔鼓曲，越唱越想家，后来，大伙儿都开了小差，回家不干了。"说着说着，他便唱了起来：

月亮渐渐高，挂上柳树梢，
想起那当伪军实在真可恼；
哎，哟哟……实在真可恼。
三餐吃不饱，觉也睡不好，
刚睡倒，就听叫，叫我去换哨；
哎，哟哟……叫我去换哨。
半夜里换岗哨，冷风呼呼叫，
冻得我浑身发抖抱头弯着腰；
哎，哟哟……抱头弯着腰。
想起当伪军，心中多懊恼，
孩子小，父母老，谁人来照料？
哎，哟哟……谁人来照料？
天天要打仗，累得哇哇叫，
倘若是被打死，绝了后代梢；
哎，哟哟……绝了后代梢。

常挨长官揍，枪托头上敲，
皮打破，肉打绽，折断我的腰；
哎，哟哟……折断我的腰！
……

二长腿越唱越激动，他泪流满面，把上衣一掀，身上背上是一块青一块紫，伤痕累累，原来全是给日本鬼子打的。

齐击渔鼓驱狼群　渔鼓艺人薛本信，邀集三位师弟，准备赶夜路到皇藏山区蔡庄一带去演唱。月黑风高，山道崎岖，四个人不免有些害怕。薛本信说：咱不如吹起渔鼓筒，壮壮胆，助助威。于是四个人便一起吹起渔鼓筒来，发出嗡嗡之声，酷似狼嗥。眼看就要来到高庄南山脚下，突然，从黑影里蹿出两条恶狼，闪着绿光的眼睛，虎视眈眈地瞅着他们。四兄弟仗着年轻气盛，便一起猛吹渔鼓筒，一边用简板击打饿狼，可是，恶狼并不害怕，反倒又引来了五六只饿狼。这七八只饿狼，气势汹汹地把他们四兄弟团团围住，发出喔喔的嗥叫声，并用四爪刨地，眼看就要猛扑过来……还是大师兄薛本信脑子灵活，有心计，心想：吹渔鼓筒为啥狼不害怕，反倒引来了狼群？对！肯定问题出在渔鼓筒上，渔鼓筒声音像狼嗥，才会把狼引来！他忙对三位师弟说：别再吹了！咱四人背对背，一起猛拍渔鼓筒！说罢，四兄弟一起猛拍起来。渔鼓筒发出“嘣嘣嘣，嘣嘣嘣”的声音，再加上大山的回声，似山崩地裂般的从四面八方传了过来，尤如千军万马，响彻山谷！顿时，狼群害怕了，后退了，最后夹着尾巴逃走，四兄弟也吓出一身冷汗。

三唱《探病》谢恩人　萧县黄口史家坠子四姐妹，第一次到灵璧县固镇（当时属灵璧）演出。二十世纪三十年代，曲艺艺人多为男性，女艺人极为罕见，而史家四姐妹来此演出，自然引起很大轰动。四个闺女，经养母坠子艺人韩教香苦心调教，说、噱、做、唱个个娴熟。尤以三姐史凤云更为出色，她不仅长相俊秀，仪表端庄，而且技艺不凡，嗓音洪亮，声调清新，表演独到，媚而不俗。大口、小口，皆其擅长。她能把各种不同人物的声音，摹拟得惟妙惟肖。韩教香去世后，她便挑起了掌班的担子。

她们来到固镇开场演出，由史凤云首先登场。书场内人山人海，挤得水泄不通。凤云唱的是《宝玉探病》，坠胡拉响，她打起脆生生的简板，头四句是声情并茂的慢板，立刻赢得了一个满堂彩。在演唱过程中，有不少好心的坠子迷，不断把一张张钞票投入史凤云收钱的簸箩之中。

不料，有几个地痞流氓，见钱眼红，像凶神恶煞似的扑向钱簸箩，并大打出手，引得书场内一片混乱。听众们纷纷逃离书场，你拥我挤，把几个流氓也挤得七歪八倒，晕头转向。一群坠子迷护卫着史家四姐妹离开书场。待来到她们投宿的客栈时，书迷们把簸箩中所有钱款，一个不少地交给了史凤云。

惊魂未定，四姐妹眼含热泪，面对热心的救命恩人，不知如何感谢才好。一位年长的听

众说："这位大姐唱得太好了，感谢倒不必，只想把《探病》听完就好。"史凤云连声答应，立即把《探病》又从头到尾唱了一遍，直听得坠子迷们眼含热泪，如醉如痴。此时，又有一群听众，闻风赶来慰问，史凤云按捺不住激动的心情，又把《探病》连唱两遍，表示对听众们的感激。

于同昌发愤学艺争口气　琴书艺人于同昌，清光绪三十一年(1905)生于萧县黄口，十六岁即挑大梁演唱大书。他尤以手坠子的演奏技巧，为同行所倾倒。民国十三年(1924)，他十九岁，镇上来了两位曹州的琴书艺人，正准备开场演唱《八美图》，他凑了上去，自荐拉手坠子伴奏。曹州艺人自己会操琴，为了试探于同昌功力深浅，突然奏起了〔反八板〕。谁知于同昌此技不精，且久已荒疏，守着那么多乡亲乡邻丢了脸，他立刻跑回家，摔了软弓，砸了扬琴，撅了手坠子，茶也不思，饭也不想，终日垂头丧气，谁也不理。整整憋了三天三夜，忽然灵机一动，心想：难道俺就这样一辈子落人耻笑吗?！第四天，他带上盘缠，直奔山东珲城，寻师学艺。终于拜著名郑门琴书艺人王三为师。从此，夏练三伏，冬练三九；夏不怕汗流浃背，蚊叮虫咬，冬不怕寒风砭骨，双手冻烂。三年后，他不仅练就一手好坠子，而且学会了许多蔓子活和片子活。特别是《踏青说媒》中一段〔满江红〕曲牌，是王三师傅的绝活，他除传给于同昌外，从未外传。

满师后，于同昌随师来到河南定陶演唱。说来也巧，曹州的那两位琴书艺人也在此演唱，双方议定，于同昌拉手坠子，曹州艺人自己操琴自己唱，演唱的曲目定为《踏青说媒》。开场前奏，并无异常，拉着拉着，于同昌突然转奏〔满江红〕，指法柔美，弓法娴熟，曲调激越飞扬，技惊四座，掌声如雷；而曹州艺人的扬琴演奏，则显得生疏荒乱，错误百出，最后只得当场认输，自愧弗如。自此，两家反倒结成好友，互相切磋，传为佳话。

徐和昌灵堂唱清音　毕生酷爱清音的阜阳县城关镇徐和昌先生，嗓音清脆，一辈子唱清音曲中的坤角，是二十世纪三四十年代的清音玩友；七十多岁逝世。死前，他把儿子叫到床前嘱咐道：死后，不用家祭，也不做佛事，必须把生前的清音玩友请到灵前，演唱三天清音，死也瞑目。儿子遵从父命，于父亲故去时，请来阜阳全城的清音玩友，聚于灵前，选出徐老生前最喜爱、最拿手的曲目十数出，分三天三夜唱完。最后一天，徐老的挚友、清音知名爱好者张俊明，跪于徐老的灵前，痛哭流涕，哀哀地唱了《吊知音》一首：

最可叹天道祸福太无常，　竟丧我清音泰斗徐和昌。
徐和昌天资聪慧才学广，　十八岁冠年考试入邑庠。
守清贫哪管他箪瓢陋巷，　为养亲全凭着舌耕四方。
家虽贫贫且乐终日弹唱，　为清音创出了许多新腔。
龙头腔凤尾腔表字闪板，　双回龙单回龙兼带二簧。
抒情调愉悦调优美欢畅，　更有那巧垛子音韵悠扬。
实指望玩友们常来常往，　谁料到天违愿尔病身亡。

从今后唱《捡柴》没有庞氏，　从今后唱《拷红》缺少红娘。
《琵琶词》没先生香莲谁唱，　《陈潘词》没先生谁唱妙常？
到如今只落得琴在人往，　怎不叫众琴友睹物心伤。
奠酒浆吊知音心伤惆怅，　恨不得将弦琴摔碎灵堂。

唱罢此曲，众玩友无不潸然泪下。

古筝陪葬，死也瞑目　淮北太和某厂长孙相时，酷爱清音。其子孙荫甫，受其影响，对清音也十分喜爱，只因嗓音较差，不能演唱，只得改唱为伴奏，自从他决心习筝，终日筝不离手，久练不辍。终于抓出一手好筝，能奏出韵味十足曲调，成为全县数得着的抓筝好手。他为了能奏出更美妙的乐声，平日省吃俭用，花了数年的积蓄，买了一架有品位的古筝。这架古筝，出音铿锵，苍凉悦耳，他爱之如命。晚年，他对儿子说：我死后，什么都不要，只要你把我玩了几十年的古筝，陪在我身边，我死而无憾。荫甫病故，其子遵父命，把那架古筝陪其一同下葬，以慰英灵。

"女拥倒山"　萧县有个女坠子艺人，名叫郭合银，在徐淮一带颇有点名气。群众不喊她名字，都喊她"女拥倒山"。这个艺名，却有段故事。民国三十七年(1948)秋，萧县城西蒋市，新起个集，集主邀请郭合银去唱坠子；同时还请来一位女老艺人，也是唱坠子的。此人，唱腔高亢，吐字清晰，闪板夺字，颇有功力，她既能唱小段，也能唱蔓子活，是在淮河沿岸很有影响的坠子界老前辈。郭合银年轻，似乎有些胆怯，她认为，她们既是同行，又是师姐妹，最好能合起来演唱就好。可集主不愿意，说：咱是花两份报酬，请来二位，还是各显神通为好。郭合银心里犯嘀咕：这不是叫咱姐妹打对台吗？她很有些为难。她的师姐却很谦虚，说人家既不愿叫咱合唱，那咱就各唱各的吧。

新起的小集，地广人稀，两下里唱，能否唱得成，很令人担忧。最后商定，各占一个集头，郭合银让师姐占个场子，在集东头小院内演唱，自己却到集西头广场边去唱，那儿东西各有一堵篱笆子山墙，她就在两堵山墙之间演唱。

初唱时，赶集的人久闻某老艺人大名，都纷纷跑到东头去听她唱《狄青征西》；郭合银那边唱《呼延庆打擂》，却稀稀拉拉没啥人。可是，郭合银年轻貌美，有一副天生的金嗓子，唱腔甜润，运用自如，闪板吐词，能收能放。唱着唱着，听众便越来越多，直到唱《打擂》时，不仅场子爆满，就连东西山墙间，也挤得水泄不通，真是人山人海，你拥我挤，猛然间只听咔嚓哗啦，一声巨响，两边秫秸垒起的山墙，被挤倒了。从此，群众便给郭合银送个外号："女拥倒山"。

一根坠弦满堂彩　著名坠胡演奏艺人刘成，曾一度在界首献艺。有一回，他给"书状元"赵夺标伴奏，刚奏完大过板，就听"嘣"的一声，坠胡断了一根弦。这咋办？赵夺标也楞在那儿无法演唱，眼看台下就要起哄，就在此时，刘成却不慌不忙，坠胡又发出优美悦耳之声来。一场书足足唱了一个多小时，刘成就凭着他深厚的功底和技艺，用一根独弦伴奏了

一个多小时，时而行弦，时而过板，捧送揉捻，拉得“捞到边齐”滴水不漏。当听众得知他用独弦伴奏，竟拉得如此优美动听，一个多小时内不断为他鼓掌喝彩，台上台下，一片欢腾。

赵傻子巧戏“黑狗子”　日伪时期，伪沙河警备区警卫连有个小排副，平时耀武扬威欺负四方百姓。他听说相声演员赵少勤（艺名赵傻子），会一手细沙撒字的绝活。赵多次表演，他都错过了机会，无缘一饱眼福。有一天，小排副执行“公务”，来到游艺场，觉着这是个好机会，可以看赵傻子的绝活。不料，此时赵少勤正卧病在床，不能演出。小排副飞扬跋扈，哪里管得这些，硬逼着赵傻子带病表演，否则就“不客气”！赵少勤知道拗不过他，便说：“没有台布，俺把字撒在哪儿？”小排副把眼一翻，忙把自己的大沿帽摘下，说道：“就撒在我帽顶上！”

赵少勤撑着病歪歪的身子，抓起一把细沙，在那帽顶上“沙沙沙”很快便撒了个“默”字，小排副眼睛瞪得溜圆，一个劲夸赵少勤一手绝活好，耐看耐观！有一位看客看到这里，脸上不禁露出轻蔑的一笑。

原来，赵傻子撒的这个“默”字，把右边“犬”字撒得挺大，是有意骂小排副仗势欺人。骂他是一条跟在日本鬼子后面欺负百姓的“黑狗子！”因“默”字即“黑”、“犬”二字相组而成，“犬”即狗，合起来即为“黑狗子”。那时的伪警察着装，都是黑色，通常老百姓都骂他们是“黑狗子”。可小排副哪知其中奥妙，还一个劲地夸道：“神了，神了！”

带镣唱书　抗日战争时期，界首游艺场很红火，三教九流，云集于此。有一位坐棚演唱坠子艺人马守义，是界首演唱坠子的好手，他唱腔嘹亮，高亢柔劲，技艺精湛，表演独到，他的书棚天天爆满。与他相邻书棚的几个老板，都是当地的混混（流氓），见自己书场日渐冷落，没有生意，便生了歹意，联名诬告马守义明为唱书，暗为敌特。伪警察局不问青红皂白，立即把马守义抓来，带上脚镣手铐，投入大狱。

经过数次审讯，马守义痛切陈词，说明自己是世代相传的老实艺人，决不是敌特。说也奇巧，问口供的局长，原是淮北老乡，自小酷爱坠子。他听说马守义是萧县世代唱坠子的艺人，便动了三分乡情，忙把惊堂木一指说道：“你说是唱坠子艺人，何以为证？”马守义忙答道：“小的会唱。”“快快唱来！”马守义便以铐代板，当堂唱了一段《凤仪亭》，其声悲愤，满腹冤情。局长听罢，不禁拍案叫绝，似有意放人，但又怕惹来闲言碎语，眉头一皱，计上心来，便向马守义喝道：“咳！看来你倒像个唱坠子艺人。本局长决定：明日你前去游艺场演唱，若能把听众唱来，便证明你是老实艺人，不是敌特，当场开罪放人。但你必须带镣演唱，免生意外。”

第二天，由伪警察局长和两名警察押着马守义来到书场。乡亲们听说马守义“带镣唱书”，十分稀罕，一传十，十传百，纷纷涌向书场。马守义平日唱得就好，很能“抓”人，此时，悲愤交加，坠胡一响，便唱起拿手的曲目《马潜龙走国》，几褂书下来，游艺场各家书棚的听众，一齐涌了过来，黑压压一大片。唱到悲哀处，听众们唏嘘不已；唱到精彩处，全场喝彩，

掌声雷动。警察局长见状，大声叫道："他娘的！他明明是个艺人，哪是啥敌特？快快放人！"警察忙把马守义脚镣打开，当场释放。听众们也一片欢腾！

"再不磨炮就毙人"　有一天，国民党沙河警备区司令李铣，闲来无事，喜欢听书。他来到界首游艺场，评书艺人纪明军，正在说《杨宗保磨炮》(磨，转动之意)。书中交待：杨老令公撞死在李陵碑前，萧太后收其尸骨，悬于山崖之上，并以三尊红夷大炮，对准老令公尸体，以此作饵，诱杀前来盗尸的杨家将。

杨宗保人小胆大，机智勇敢，他要潜入敌营，磨炮盗尸。这段书，纪明军已说了三回，每次说到杨宗保就要磨炮了，随即煞住。收钱后，再以"倒插笔"手法，继续说下去。这种手段，行话叫做"坎帽头儿"，其目的无非是在于调动听众胃口和情绪，多收几襻钱而已。

这天，李铣已连掏三次赏钱，红夷大炮还是没有磨过来，看看天色不早，他心中更加急躁，忽的掏出手枪，"卟"的往书桌上一掼，破口骂道："好你个耍贫嘴的！再不磨炮，老子就毙人！"纪明军听罢，忙赔笑脸道："长官息怒，长官息怒，俺这就磨，这就磨……"纪明军把震子一拍说道："就在这千钧一发之际，杨宗保用尽全身之力，只听"咔嚓"三声，三尊红夷大炮全都磨了个坐南朝北……"李铣明知敷愆，虽觉无味，但毕竟炮口都磨了过来了，又不便发作，只得自我解嘲地说道："磨了就好，磨了就好。"说罢便悻悻而去。

李忠臣对"症"下"药"　坠子艺人李忠臣，民国三十三年(1944)春，在淮河沿一带连唱五天《大宋金鸠记》，有位小青年听得着了迷，被书中的故事和李忠臣的唱腔和表演，深深地吸引住了。有一天，李忠臣绘声绘色地说到书中奸臣被抓正待斩首时……李忠臣家发生了大事，被人叫走了。大书只得暂且停下，且待下回分解。

那位着了迷的小青年回到家中，郁郁寡欢，终致卧病不起，虽经医治，病情仍不见好转，且日渐消瘦，几乎奄奄一息。他似睡非睡，常发呓语：奸臣该杀！奸臣该杀！其父听见，不禁一震。心想，这孩子莫非听书着了迷，走火入魔不成？他决定去恳求李忠臣为儿子"治病"。老李来到小青年身边坐下，小青年口中仍念念有词：奸臣该杀！奸臣该杀！……李忠臣心里明白，他对着小青年耳边说道："对！你说得对，奸臣该杀！你听我慢慢道来。"于是，李忠臣打起简板，亮开嗓子，从官逼民反唱到活捉奸臣，从活捉奸臣唱到绑赴刑场……唱着唱着，只见那小青年慢慢地睁开眼睛，略带兴奋地问道："这回杀了没有？"李忠臣接着唱道："杀了，杀了！只听那三声追魂大炮冲斗牛，咔嚓一声！那奸贼颈上人头已滚入臭水沟！"小青年一听，立马来了精神，满脸喜悦，一骨碌爬起叫道："杀得好！杀得好！"

紫砂茶壶"叫好"　有一次，外号"书状元"的说书艺人赵夺标正在某地开场说书，一个傲气十足，自诩为书场老手的某艺人，很不服气，非得要与赵夺标打个对台，一决高下。可两襻书未说下来，这位说书人场子里，听众已聊聊无几，都跑到赵夺标场子里去了。他心中好不自在，于是草草收了场子，端起了他心爱的紫砂茶壶，准备到赵夺标场子里去钻空子，搅乱一番。谁知，他来到赵夺标场子里一瞅，气氛果然不同凡响，"书状元"精彩的表演，

令人耳目一新，喝彩声此起彼伏。有一位书迷回头一看，只见一位捧茶壶的人愣在那儿，一脸火气，既不拍手，也不叫好……他很奇怪，便随口问道："喂！你愣着干啥？'书状元'的大书说的咋样？！"那说书人早就满心恼火，无处发泄，经他这么一问，更是火上加油，于是直着嗓子猛吼一声"好！——"同时把手中紫砂茶壶摔了个粉碎！这一下书场里可乱了套，有几个年轻的书迷，见此人来闹场子，满心怒火，扭住他就要动手……赵夺标忙上前把大伙劝住，并拱手向书迷们说道："诸位千万别动手，消消气，听在下慢慢道来：这位兄弟是咱的同行，今天是特意来给咱捧场的，是在下的客人。刚才失手摔碎茶壶，请诸位千万莫见怪。"

摔茶壶的说书人万未料到，赵夺标如此大度，不仅未当众给他难看，反而给他解了围，免了一顿暴打，真是人外有人，天外有天，顿时羞愧万分。好在他也是江湖出身，能随机应变，因此拱手向听众说道："诸位有所不知，俺这把祖传三代的紫砂茶壶有灵气，通人性，完全因赵大哥表说精彩而深受感动，所以宁愿粉身碎骨，也要给'书状元'喊一声'好'！刚才这一声好，就是这宝茶壶叫的好。"

一支坠子曲，鼓起战斗情　民国三十年(1941)初，是抗日战争面临最艰苦的日子。当时界首新义茶园演唱坠子的马兰芳、马丽凤师徒俩，耳闻目睹日寇的奸淫烧杀，横行霸道的种种罪行，义愤填膺，难以抑制，便编演了对口坠子《打日本》，真是字字血泪，字字悲愤，激昂处催人振奋，悲痛处令人饮泣。师徒二人，一个扮演日本鬼子，一个扮演老百姓。演唱得如身临其境，演员的情感也全部投入，她们由仇恨愤怒逐渐转向奋起抗争，气势恢宏，犹如千军万马向敌人卷去，终于把日本鬼子打倒，万众欢腾。当时驻守界首的国民党军长何柱国，听了对口坠子《打日本》之后，也拍手叫好。当即决定邀请马兰芳师徒二人，到其属下部队作宣传演出。一千多国民党官兵听了《打日本》后，个个同仇敌忾，纷纷要求奔赴抗日前线，和日本鬼子决一死战，为死难同胞报仇！民国三十年2月16日，日寇侵犯界首，当时驻防界首北张大桥的何柱国属部二团二营国民党官兵，在连长郭振福指挥下，奋勇杀敌，义无反顾，终因众寡悬殊，多数官兵，壮烈而亡。郭连长也在此战役中阵亡。当整理他随身携带的遗物时，发现在他文件包里，放着一个本子，上面工整地抄写着坠子《打日本》的唱词。当时，这个对口坠子唱段，不仅在安徽流行，而且流传到毗邻河南省的一些县镇。

"唱本本"就是命　全国解放后，有一次民间文学作家缪文渭到北京开会，无意间碰到在中央人民广播电台国际部工作的樊彩彩。她非常热情地把缪老接到家里。席间，小樊提起胶东突围的事，哈哈大笑，一再感激缪老救护之恩。并神秘地向缪老问道："你那个'唱本本'还在不？"缪老笑逐颜开地答道："在，在！我还好好地珍藏着哩！"

提起此事，还有段小故事呢。原来，缪文渭在皖东根据地新四军"大众剧团"从事曲艺创作工作。为了战略大转移，皖东新四军北撤，缪文渭随团一同撤到胶东一带农村。那是抗日战争最艰苦的时期。有一天夜里，剧团正在和当地群众联欢，突然，国民党顽军将我军包围起来，机枪、大炮，铺天盖地向我军压来。剧团接到命令，化整为零，向敌人薄弱的西北

方突围，在某地集合。团员们三三两两在黑夜里跌跌撞撞，摸索前行，有时钻刺棵，有时越秫地，涉水翻山，跑了一夜，人都跑散了。天刚蒙蒙亮，缪文渭躲在秫棵地里，只听远远处传来一个小女孩嘤嘤的抽泣声，他小心翼翼，悄手蹑脚地寻声向前探看……哦！原来是剧团里年龄最小的小演员樊彩彩，那时才十二三岁。老缪见她上身几乎光着身子，知道她年纪小，在慌乱中把什么都跑丢了，便立即把自己身上的衣裤脱下，扔给樊彩彩，自己却只剩下一条短裤衩。可是，那个他爱之如命、记录唱词的"唱本本"，却依然紧紧地系在腰带上。那唱本，就是他心血的记录，上面记载着他各种不同形式的曲艺唱段一百多篇。而在中央人民广播电台国际部工作的樊彩彩，正是躲在秫棵里哭鼻子的小丫头。

一炉烧饼值几个钱　　民国初年，嘉山县七里湖畔，有个里津镇，镇上有个烧饼师傅张老汉，他不仅烤得一手又酥又脆的好烧饼，而且是镇上"翻书页子"的好手。他开个小酥饼店兼茶社，白天打烧饼、卖茶，晚上便给镇上老食客们"翻书页子"，念《三国演义》。几十年如一日，他把一部《三国演义》翻得破旧不堪，念得滚瓜透熟，倒背如流。所以镇上人都称他为"三国迷"。

有一天，镇上来了一位姓汪的鼓书艺人，多年来说的长书也是《三国演义》。听人说张师傅熟悉《三国演义》，能倒背如流，便有心去试探试探。第二天，他来到烧饼店，泡了一碗茶，只见店堂里喝茶吃烧饼的人黑鸦鸦一大片。张师傅正在炉台上贴烧饼，姓汪的艺人，故意和食客们搭讪，并大声地问道："你们说曹操下江南，率领多少人马？"有一位老食客反问道："你说多少人马？""咳！可了不得！浩浩荡荡，他率领七十三万人马下江南！"

张师傅听人在谈论《三国演义》，一直竖着耳朵在静听，当姓汪的艺人说曹操是领七十三万人马下江南时，他再也憋不住了，便大声冲着姓汪的艺人反驳道："不！不是七十三万，明明是八十三万嘛！""不！你弄错了，是七十三万。""不对！我拿书你看！""三国迷"跑进屋里，迅即把《三国演义》取来，随手翻到出处，指着对汪某叫道："你看！你看！……"正在此时，一位老食客看见炉台上直冒烟，便大声叫道："煳啦，煳啦！你的一炉烧饼全煳啦！"可"三国迷"却认真地说道："一炉烧饼值几个钱，少了十万人马，那还了得！"一句话说得众食客哄堂大笑；汪某也连声拱手说道："佩服，佩服！"

金其山学艺　　金其山十三岁即随其父著名评书艺人金永良四处卖艺，耳濡目染，强记默念，也能记下其父所说大书的若干篇章，但慑于其父的粗暴脾气，一肚子书就是说不出来。

1955 年，其山二十二岁随父在丰县说书，金永良徒弟王子祥亦于该地说书。师徒见面，分外亲切。金永良决心将其子交与王子祥调教。言明：不听调教，任打任罚。从此，王子祥说书时即命其山坐一旁静听。每天天不亮，即令去野地里背"路子"（故事梗概），背刀马赞，背诗词赞赋。每晚收书，再令其背出。背错，必须重背，一遍两遍，三遍五遍，毫不马虎，直至背得滚瓜透熟为止。如此严格，逼得金其山不得不聚精会神，专心一意地勤学苦练

起来。平时稍有闲空，便默想故事梗概，回忆师兄说书时之音容笑貌，一举一动，深夜里他还在灯下抄录、熟背师兄教给他的诗词赞赋。每天开场说书之前，师兄硬让他给听众送上一段“书帽子”。可是，未等其张口，听众便“哗”的一下走光了。王子祥毫不心软，还是逼他唱，说：“对着板凳也得说！”从此，金其山更加奋发，他既学会了师兄的说表技艺，更继承了其父的优秀说表艺术。师兄嘱他垫场，也说得有声有色，渐渐有了名气，听众也越来越多，有时甚至难于收场。不久，金其山回到萧县，其父有意试其说表功力，推说身体不爽，让他独立开场说书。其山深知其父苦心，便运足精气神，往书场一站，目光灼灼，精神抖擞，说、表、念、做，样样精当；诗、词、赞、赋，篇篇精彩。一场未了，便来了个“碰头彩”。收场后，金永良激动地把“醒木”向其山面前一推，说道：“其山，爸老了，从今日起，爸就不再说了！”

穷画师编唱渔鼓词　清咸丰年间萧县出了一桩冤案：邻居姚郑两家，因小事争执以至动武，郑家以石击死姚家人。郑大伯好心拉架，却被姚家诬为帮凶。姚家贿赂县尉，反将郑大伯捕捉入狱，屈打成招，秋后问斩。郑大伯之子郑山，远在宁夏帮工，对其父冤屈，毫无所闻。郑山有一好友，名叫孙桐，是位农村山水画师，且能自编自唱渔鼓道情。闻得郑大伯不白之冤，岂能坐视，虽无足够盘缠，但仍决心奔赴宁夏，欲把郑山找回，为郑大伯鸣屈伸冤。

孙桐一路以卖画为生，半月后挨至开封，再往西走，只得以树皮草根充饥，偶有畏难情绪，一想到郑大伯冤屈，离秋后问斩已不足半年，便又强打精神，直往宁夏奔去。

一路之上，孙桐边走边想，何不将郑大伯遭此大冤，编成渔鼓唱词，沿门沿户一路演唱，既能讨得饭吃，亦可将大伯冤情广告天下。如此，孙桐来到宁夏，找到郑山，实情相告。郑山听后，如雷击顶，当即与孙桐一道踏入归程。

可是，当郑山、孙桐回到萧县，已入初冬，郑大伯早于秋日问斩。郑山在郑大伯坟前哭得死去活来。孙桐抱起渔鼓简板，把郑大伯惨遭陷害的来龙去脉，加工编成一篇血泪斑斑的渔鼓词，在萧县四乡八镇，日夜不停地进行演唱。众乡亲乡邻出于对郑大伯的同情，对姚家的仗势欺人，对县尉的贪赃枉法，愤愤不平，便写成“万民折子”，上呈徐州知府，请求为郑大伯伸冤。知府转奏京城，直至次年六月，方才降下圣旨：准予为郑大伯平反昭雪，县尉革职查办，姚某陷害好人，收监待处。自此之后，众乡亲对穷画师敢于仗义直言的铮铮铁骨及优秀品德，无不肃然起敬。

盲艺人狠揍日本兵　萧县史家坠子班在黄河故道一带，颇负盛名。班主韩教香去世后，其夫史忠喜便领着四个养女，四处演唱。四姐妹中，史凤霞尚小，三姐史凤云不仅唱得好，而且长得俊秀。弦子手张元才是个盲艺人，对史家四姐妹，百般呵护，视同亲闺女一般。有一次，史家在黄河底演唱，爷儿五人分住两间屋，忠喜住外间，四姐妹住里间，张元才住屋后的披间。

一日，四姐妹刚起床，突然听到有人踩门，随着踩开的大门，闯进来一个端着刺刀的日

本鬼子。他一进门就往里间闯，嘴里叽哩哇啦尖声鬼叫。史家四姐妹一见鬼子闯了进来，端着明晃晃的刺刀，吓得不知如何是好。那鬼子趁机抓住史凤云，直往外拖。史二妹和三妹扑上前护住凤云……四妹史凤霞趁机溜出大门，找张大爷去了。此时，史忠喜已被惊醒，来到里屋，向鬼子苦苦哀求，反被鬼子打了一记耳光，踹了一皮靴，并把史凤云恨命地往外拖。

正在此危急关头，小凤霞领来张大爷。张元才是个能勉强看见光线"通光眼"盲艺人，一米八的个头，膀阔腰圆，进屋后，像座铁塔般的堵住大门。小凤霞又悄悄把一根碗口粗细木棒递给张大爷。张元才心想：俺已六十开外，为搭救史家姐妹，纵然俺拼上一死，也死得值！他想定，瞅准鬼子刺刀，飞起一脚，连刺刀带枪俱被踢飞，并以迅雷不及掩耳之势，举起大棒，朝鬼子劈头打来，只打得小鬼子晕头转向，哇哇乱叫。张大爷趁机把凤云拽到一边，又甩起巴掌照鬼子劈面打去，直打得小鬼满脸是血，抱头鼠窜。打罢，史忠喜领着大伙，连夜离开徐州，回到萧县演唱。

贪听书搂死小毛驴　　大鼓艺人汪保民，有一条"云遮月"的金嗓子，沙哑中具有甜润的魅力。唱腔圆润，吐词清晰，夜里说书，一里地之外，能听得清清楚楚。汪保民有武术功底，表演功架洒脱有力，有虎虎生气。他在哪里开场说书，十里八里听众，皆赶来听他演唱。

一天，汪保民正在集镇上撂明地，一个驴贩子赶来，忙把毛驴拴在一旁，急忙转身去听书，正听到紧要之处，毛驴突然大叫，驴贩子十分恼怒，转身扇了它两巴掌，制止它的叫声。不料，他刚回到书场尚未站稳，毛驴又大叫起来，驴贩子恼羞成怒，顺手捡起一段树棍，对准毛驴脑袋，"啪啪啪"一顿好打。毛驴子终于不叫了，驴贩子又折回书场听书，直听得他心花怒放，眉飞色舞。看看太阳偏西，驴贩子想起自己的毛驴，急忙跑到拴毛驴处，只见毛驴躺在地上，早已一命呜呼。

戴胜五擂鼓三通端炮楼　　抗日战争时期，固镇集（原属怀远县）戴家庄有个戴胜五，原名戴瑞昌。从小酷爱说唱，自学成才，成年后唱得一手好鼓书。在抗日战争紧要关头，他常身背大鼓，怀揣简板，四处宣传抗日救亡道理，揭露日本鬼惨无人道，奸淫掠杀的暴行。他曾经参加过新四军，担任过连长、侦察参谋，受到过多次表彰。当时淮南路东曾流传顺口溜一首："说路东，戴家庄，戴家庄出个戴瑞昌，扒铁路，拔信桩（电线杆），端炮楼，夺钢枪，闹得小鬼子丧了胆，闹得鬼变子（汪伪军）心发慌！"

戴胜五曾以唱鼓书为掩护，深入敌占区执行侦察任务。他机智敏捷，神出鬼没，有时在鬼子眼皮底下唱起大鼓，有时到汪伪省政府门前撂起明地。说书是假，侦察情报是真；他胆大心细，遇事不慌，次次都能完成任务。不仅立了功，受了奖，而且受到新四军军政委胡服（刘少奇当时化名）的接见。

民国二十七年（1938）前后，敌人实行"三光政策"（杀光、烧光、抢光），激起淮河两岸人民的奋起反抗！戴瑞昌也回到家乡，组织一支民兵团，他被推为团长。从此，沿蚌埠至徐州

津浦线两侧，民兵团便与鬼子开展"捉迷藏"战斗。白天，戴瑞昌身背大鼓，四处打探；夜晚，他便领着民兵四出活动。扒铁路、摸岗哨、割电线、拔信桩(电线杆)……闹得鬼子心惊肉颤，坐卧不宁。一天，老戴突然接到伪军中内线传来情报：日军驻磨盘张小伍长，把汪伪军支派下乡强抢民物，说是为鬼子筹备粮草。鬼子兵则以清乡为名，搞突然袭击，妄想一举活捉民兵团团长戴瑞昌。老戴得知，暗自想道：俺早想端掉鬼子老巢，这岂不是天赐良机，为民报仇除害？第二天，他作了布署，自己身背大鼓，趁磨盘张赶集之机，来到人敌人炮楼外一箭之地，敲起大鼓，唱起《武松打虎》来了。赶集人越集越多，民兵团战士夹在人群之中，把个书场围得水泄不通。鬼子小伍长正在炮楼上饮酒作乐，忽听楼外乱乱哄哄，忙往下一看，只见黑鸦鸦一片人群，有个人紧擂大鼓，口中念念有词。小伍长吓得哇哇怪叫，随即留一人守护炮楼，自领两名鬼子兵冲向书场。戴团长见状，嘱咐大伙冷静沉着，只等鬼子走近，他"嗵嗵嗵"擂了三声战鼓，拔出二把合子枪，"镗镗镗"三声枪响，三个鬼子，未及反应，已被老戴撂倒在地。直到此时，炮楼上机枪方才响起，可听众早已散去；戴瑞昌背起大鼓，战士们扛起鬼子撂下的大盖枪，飞快地撤到附近芦苇丛中。

此时，汪伪军抢掠归来，见此情景，不禁心惊肉跳，乱作一团……有个伪军班长喝得酩酊大醉，直着嗓子吼道："这，这……这又是戴……戴胜五干……"一言未了，只听芦苇丛中，"镗"的一枪，又把他撂倒。接着，枪声大作，汪伪军一个个跪地投降，哪敢顽抗。炮楼上一个鬼子，也被乱枪击毙。"戴胜五擂鼓三通端炮楼"，当时在根据地传为佳话。

艺惊群芳　王福运是宿县地区小有名气的盲艺人。他不仅能拉一手美妙的手坠子，并精通琴书、渔鼓和带弦大鼓的音乐设计。1953 年 3 月，江苏徐州成立曲艺团，招收一百名曲艺艺人。王福运赶到徐州，找到师父潘守银，为王报了名，应试那天，进行测验，或拉或唱，很是紧张。可是，考试完结却没有点到王福运的名，他十分懊恼和奇怪。原来，他是个土头土脑的盲艺人，穿一身土布衣裤，抱着自制的土坠胡，呆立一旁，很不起眼，"主考官"竟将他遗漏。其后，通过师傅解释求情，总算把他留下，可他却窝了一肚子火。分班时，又把他分在最差的一组，演出地点，也是全市最差的"破烂市"，怎能和分在第一组的"三兰"(崔金兰、马明兰、王玉兰)相比。

第四组来到"破烂市"演出。王福运为开场的琴书段子伴奏。一般开场，唱的拉的，都是徒弟们干的活，可一个段子未唱完，听众们齐声为弦子手伴奏喝彩。组长惊住了，也不由啧啧称赞。第二个节目是坠子，唱坠子的女艺人请求组长说：还是让王福运给咱拉。就这样节目换了七八茬，王福运屁股没离窝，放下手坠子拉大坠胡，一茬一茬又一茬，听众场场为他拉的一手好坠胡鼓掌、叫好。

消息传到团部，团长很觉奇怪。

原来王福运七八岁时，因眼疾无钱医治而致盲。九岁开始学拉弦，他聪明好学，刻苦磨练。无论酷暑严寒，再苦再累，他仍勤练不止，直练得手坠子、大坠胡、京胡等样样精通。十

三岁单独演唱，十七岁演唱于苏、鲁、豫、淮北一带，颇受欢迎。

曲艺团团长决心把王福运调第一组伴奏。他来到一组，第一场在同兴茶社为崔金兰演唱的琴书《猪八戒拱地》伴奏。一段书唱罢，观众异口同声为王福运伴奏叫好，说他手坠子拉得出神入化，惟妙惟肖。"三兰"都围上来，有的递烟，有的倒茶，比对师傅还要热乎。马明兰、王玉兰也纷纷要求王福运为她们伴奏。王福运在徐州一带，红极一时。

1954 年王福运父亲病故，他回萧县奔丧，从此便留在萧县。除伴奏外，他还从事曲艺音乐的设计和革新，为曲艺学员的培养，一直勤奋地工作。

《鞭打芦花》教育人　1950 年，萧县丝弦艺人刘荣宣，在薛村唱大书《丝绒记》。一天，夜场推书后，正与同村张老汉回住处休息，忽见路旁槐树下，蜷缩个半桩孩子。刘宣荣惊讶问道："这孩儿深更半夜为啥不回家？"张老汉告知：牝牛前年亲娘病故，其父续弦张氏，起初对他尚好，自牝牛小弟出生，王氏一反往常，对牝牛视若眼中之钉，经常打骂。小牝牛被折磨得不敢归家。"刘宣荣听得心里很不平静。

第二天天黑，老槐树下已挂上两盏风灯。听书人已围得黑乎乎一片。刘宣荣拉起手坠子，先来一曲《百鸟朝凤》，在百鸟争鸣中，突然来了一声蝉叫，令人叫绝。拉完前奏，刘宣荣唱道：

今晚黑天气闷热风不动，
树上蝉儿叫连声；
大书前先唱一小段，
唱啥？
唱的是《鞭打芦花》你细听。

刘宣荣卯足了劲，演唱中增加大段悲调和劝世词篇，真正是声情并茂，听众们随着〔伍员哭坟〕、〔哭干娘〕等曲调悲凉之音，潸然泪下。待唱至闵父调车头，欲回家休妻，闵子骞跪地求情，声声呼唤："母在一子单，母去二子寒"时，似钢刀刺心，催人泪下。此时，一位中年妇女，突然嚎啕大哭起来。她，正是牝牛后娘王氏。

王氏听唱《鞭打芦花》，越听越不是味，越听越觉着是在数落自己，直听到闵子骞跪地求情，声声呼唤时，她再也忍耐不住，便失声痛哭起来，她痛恨自己，悔愧难当，未等刘宣荣唱完，便一把将他拽住，涕泪交流地说："刘师傅呀，求你别再唱了，俺知错，是俺亏待牝牛，真不该呀！……从今往后，俺把牝牛当亲生，两个孩，一样待。"

马大头书场出绝联　含山县，运河沿，是个水陆码头，商贾云集。有一位外号名马大头的鼓书艺人，在镇南运河渡口，搭棚说书，生意红红火火。过往客商，上船下船，总得在此听上两褙书，再去办事。

一天，马大头开书不久，突然闯进一个人来，此人清瘦身材，一领青衫，手持折扇。马大头心里有数，此人非等闲之辈，定是为敲我竹杠而来，便一拱手问道："先生来此何事？"来

人一听，知道对方是个“空子”（不是行里人），便直言道：“按江湖规矩：一宿三餐，外加盘费，老兄破费了！”马大头是个半业余说书人，不懂江湖规矩，大声说道：“你那套，我不懂！”“那就请让书场吧。我说响，续下去；说不响，走人！”这样当众让场子，太丢脸！心一急，想出一个点子。忙说：“让，可以。不过有个条件！”“什么条件？”

马大头不紧不慢地说道：“本书场有副对联，我只有上联，没有下联，若先生能续上下联，我马大头立即拱手相让！”“好！对不上下联，我立马开路！请出上联。”

马大头沉吟片刻，高声念道：“我这上联是：马大头，大码头，渡口说书，说书度口。”

来人听罢，心内格登一下。心想：这是绝联，用的现场现事，真地真人，字位移动，异字同音。我人地生疏，如何对法？……唉，这真是阴沟里翻了船。想到此，他把手一拱道：“后会有期，就此告辞！”说罢，扬长而去。从此，马大头声誉鹊起，生意更加兴隆。

徐主任三移靠背椅　1961年秋，含山县艺训班结业，应县广播站之邀，文化馆老王率领十多位含弓调盲艺人，前去录音。广播站和县监委办公室同住一条边平房，一个在东头，一个在西头。盲艺人从监委门前经过，监委徐主任正靠在靠背椅上品茗看报，看见一群盲人，提锣背鼓，很不高兴。心想，这么多盲人搞到县委大院来敲敲打打，成何体统！？

录音就在县广播站门口。录音开始了，优美婉转的“含弓调”音乐旋律，顺风送到西头徐主任的耳朵，他先是一愣，接着便侧耳倾听。听呀，听呀……他下意识地放下报纸，闭目静听，眉宇间已有欢快之意，似乎已听出味来了……可监委距广播站，有小百十米，主任只能听到腔，却听不清字，于是，他索性把靠背椅移到走廊上去听；听不清腔、看不见人，还是不过瘾，他又把靠背椅向前移了一大截；当他听到《赌博佬不是人》曲目时，干脆，把靠背椅移到广播站门口，痛痛快快地听了起来。文化馆老王忙问道：“徐主任，你也来听含弓调？”徐主任被问得一愣，忙自我解嘲地说：“嗯，好，唱得好，本子也好！你们到农村去演唱，一定会受到欢迎的！哈哈……”

说《武松》徒弟救场　屯溪评书艺人童醒民，安徽合肥人，他带个徒弟在屯溪说书，已有多年，很受听众欢迎。一天，童正在说《水浒传》中之“武松杀嫂”，只见他以扇代刀，直奔潘金莲而来，钢刀举起，正待劈下……正在此紧要关头，突然闯进一个人来，大声疾呼：“童师傅，你老父病危，叫你速回！”童醒民一听，两耳轰鸣，天旋地转，几乎倒下，哪有心思再说书，半途收场，实在对不起听众……他正在为难，徒弟在一旁说道：“师傅，你放心去吧，这里交给我好了。”

童醒民只得点头离去。小徒弟随即向书案前一站，拱手道：“诸位，请屈尊纳坐，且听我继续道来……”

听众们原已准备散场，听他这么一说，便又坐了下来，心想：且看你小子有何能耐？但见那徒弟把醒木一拍，施展出极强的编创手法，使出浑身解数，先把师傅“正待劈下”的“寒刀”带住，运用倒叙的方法，闪回的技巧，鼓动如簧之舌，一下把听众拉住，再把师父已说过

的情节，加以发展、扩充，居然使听众如醉如痴地听了一个多月，直到童醒民办完丧事回来，才把武松那把寒刀落下。

“今天收入最好！”　六安县城关，有个唱四弦书的盲艺人李永全。二十世纪五十年代初，他的演唱技艺远近闻名。一天，风和日丽，城关曲艺艺人，纷纷在茶楼、街头撂地摊，有的唱门歌，有的说评书，有的唱小戏(地方戏)，非常热闹。李永全也领着两个徒弟上了街，可他只要见到有同行在演唱，他就吩咐徒弟一不拉琴，二不开腔，总是悄悄地走开。否则，他只要一拉琴，一开腔，别人摊上听众，就会“呼啦”一声，全围拢过来，听他的四弦书。这样，无异是断别人的财路。所以，他和俩徒弟走街串巷，空跑了一天，直到傍晚才回家。老伴欣喜地问道：“今天收入怕不错吧？”“今天收入最好！”说罢便哈哈大笑起来。老伴喜出望外，忙取下褡裢一抖，却未见分文，忙追问李永全：“这是怎么一回事？”李不慌不忙地反问道：“一天未响家伙，哪来的收入？”老伴却百思不解。最后，李永全才倒出心里话：“以我的技艺，我的名气，只要一动弦，一开腔，准能挣到钱。可那些初出道的同行怎么办？我能和他们抢生意？不能，绝对不能！我要让出机会，给他们多闯闯，多练练，也好喂饱肚子呀！如今政府很开明，很看重我们艺人，我们都应当自强自立，多练本领，多出人才，咱们艺人才有希望，才不辜负党对我们的尊重和培养。”

箭杆大雨也淋不走　1963年，传统书目开放。一天，凤台县有名气的鼓书艺人庞明俭，身背大鼓来到店子集唱书。他在集头一块空地上撂明地，唱的是长篇大书《月唐》的一段“三打武家寨”。开书后，听众从四面八方涌来，人越聚越多，约有三百来口。书场站不开，有几个书迷被挤到书场一旁粪池边；一个半桩子青年伸着脖子张着嘴，正听得出神，一阵拥挤，竟把他挤落粪池，他爬了上来，急匆匆跑到附近塘边洗了一下，又接着听书，生怕耽误了精彩的细节；有一个妇女拎着水桶，正准备去井台取水，家里正等着淘米下锅哩，可她往书场边一站，便被庞明俭的说唱艺术吸引住了，她忘了家里正等着提水淘米做饭，站下听书不走了。

这段书唱的是唐太子李亨在途中逃难，被奸臣谭德豹囚禁，后为太行英雄林云飞所救的故事。当庞明俭唱到枪挑谭德豹时，庞师傅以鼓楗当银枪，一拉架势，使出个“饿虎扑食”的招式，攒着劲，裂着嘴，一枪扎了过去，只听“叶突”一声，枪头正扎在奸贼护心镜上，枪头直往里钻，吱吱作响……场上听众顿时十分紧张，一个个咬牙握拳，瞪眼鼓腮，拼命为林云飞使劲，恨不能这一枪便结果奸贼性命！没料到，正在此节骨眼上，老天爷不作美，竟下起箭杆子雨来，听众们淋得像落汤鸡，庞明俭只得向听众抱歉地说道：“对不起，天下大雨，老少爷们明儿再来听吧。”

语音刚落，听众便吼道：“不行，不行！高低你得把奸贼扎死嘛，不扎死，咋能收书！”雨越下越大，听众硬是不散，不得已，老庞只得冒雨唱下去，直到奸贼谭德豹“哎哟”一声，血光一闪，直挺挺地倒下去，听众这才心满意足，渐渐散去。

十八根鼓条下江南 无为县曲艺发达，仅新沟一乡，即有二十余名鼓书艺人。新沟地处长江之滨，上通铜陵各地，下通江南水乡，交通异常发达。六十年代初，以安徽大鼓盲艺人余华东为首，组织曹本山、胡德胜等十八名大鼓艺人，到江南芜湖、南京、金潭各地演唱，号称“十八根鼓条下江南”，一时传为佳话。

余华东等十八名艺人，各有拿手绝活，各有精彩唱段，传统的书目，新编的唱段，俱能引人入胜。他们来到江南，配合当地中心任务，进行宣传，颇受当地政府欢迎。他们所到之处，纪律严明，服从安排，统一行动，拒请吃喝，受到群众普遍欢迎和赞誉。

“小火坛”矿山当工人 无为县襄安镇有一个热情勤快的鼓书艺人王庆海，绰号名“小火坛”，他嘴勤、腿勤，手也勤，不仅说书出色，而且乐于助人，群众对他十分赞赏。

有一年，小王被招上工，要去铜陵矿山当工人。他辞别家乡父老，来到矿山办公室报到。工人们见他肩挑行李，扁担头上却挂着一面大鼓和鼓架、檀板，大伙儿很纳闷：这小伙是来上工，还是来唱大鼓的？王庆海有个同乡在食堂干活，他挤进人群，见是庆海，忙问道：“庆海哥，你是来矿山说书吧？”“不！我是来报到，当工人。”工人们一听全乐开了，一齐鼓掌道：“欢迎、欢迎！欢迎给大伙来一段！”“小火坛”不好推辞，支起鼓架，敲起檀板，擂起大鼓，给工人们唱了一段生动有味的“书帽儿”，那幽默风趣的情节，清亮甜润的嗓音，直乐得大伙儿掌声不断，欢笑不已。

矿领导知道了，立马决定，分派“小火坛”担任一项特殊工作——半工半艺，就是半天干活，半天说唱；主要把矿工先进人物，好人好事编成故事，在工休时间，为工人们演唱。“小火坛”人勤艺精，多才多艺，不仅精通鼓书艺术，而且擅演快书、门歌；能唱能编，得心应手。配合各项中心工作，他编演了《母女谈心》、《一颗螺丝钉》、《雪中送炭》、《矿山铁人》、《矿山巨变》等曲艺作品。他走到哪，唱到哪，受到矿工们热烈欢迎。老工人夸赞他“早也忙，晚也忙，干完这桩干那桩；业余时间唱大鼓，就是不愿丢本行”；青年工人夸赞他“小火坛，像团火，暖了大家暖了我，唱先进，四处钻，唱得大伙儿乐呵呵”。

“五马琴书”的由来 亳州五马镇，素有琴乡之称。一个乡就有一百多盘扬琴，可见演唱琴书的人特别多。“五马琴书”创建于民国初年。当时五马镇鲁庄，有个鲁从刚，颇有资财，且为抓筝好手。他酷爱琴书，常聚集玩友习唱琴书，所会曲目甚多。当时仅为自娱自乐性质，未作商业性演出。

鲁从刚故去后，其后代鲁礼仁一家，俱都精通琴书，且各有特色，各有绝招，可谓琴书世家。五马镇群众都称鲁家唱的为“五马琴书”。

一次，鲁家组班到邻省某县演出。当地琴书艺人对鲁家班并不佩服，因此，便和“五马琴书”打起擂台来。鲁家班上演拿手曲目《杜十娘》，并由鲁家最出色的儿媳妇“黑牡丹”主演。“黑牡丹”早就在该省一带唱红，送的锦旗绣匾成堆成摞，她一登台，便把群众赠送的锦旗挂满书棚，什么“技艺绝伦”、“字正腔圆”等等赞美之词，不一而足；“黑特丹”有副又甜润

又优美的好嗓子，人称“唱不夸的金嗓子”；她长得眉清目秀，黑黝黝皮肤，黑里透红，十分俊俏。她一登台即光彩照人；县里人听说“黑牡丹”来唱琴书，纷纷向书场涌来；附近打擂的场子，却门可罗雀，相形之下，不得不认输收场。鲁家班也见好就收，为关照同行的生活，三天后也主动离开，去徐州一带演唱。

小华子的“绝招” 清末民初，有一卖梨膏糖女徒，年仅十四，却演出了一场喜剧。少女名叫李小华，其父李敬坤是著名卖梨膏糖艺人。小华子聪明伶俐，十岁即随乃父闯荡江湖，学习技艺。

一日，李敬坤的师兄弟，从外地来访，眼看要到午饭时间，敬坤理当作东，为师兄师弟洗尘。可囊中羞涩，几次话到嘴边，却又咽回，十分尴尬……小华子看得清楚，她冲着敬坤直截了当地说：“爸，别为难！这顿酒饭我包啦，算是我孝敬叔伯大爷了。”“华子，你——”，“爸，你就放心吧，快领叔伯大爷到财旺大叔饭馆等我，我去去就来。”

华子冲进房，拿来一块红布，一卷红纸，飞快跑到街后小河边，忙活一阵，拎着鼓鼓囊囊红布包，来到繁华大街，摊开红布包，里面全是一色的小红包。她不慌不忙，拉响手风琴唱起梨膏糖小曲。华子长得清秀可爱，嗓音清脆甜润，眨眼之间，地摊子被围得水泄不通。华子越唱越来劲，人愈围愈多，不断为华子喝彩。正在此红火关头，华子突然停下，向听众深深一鞠躬，说道：“各位叔伯大爷，婶婶阿姨，我唱几支小曲，一不收费，二不卖药，只卖‘哈哈笑’，能为长辈们开心、大笑，二角一包，绝不多收分文。若问这小红纸包内是什么玩意，暂不奉告。你们买了，当场切勿打开，等到散场，你在回家路上再打开，哈哈，神啦！包你满意，包你开心，决不骗你！”一席话说得观众大笑不止，为好奇心所趋使，你争我夺，把两百包“哈哈笑”一抢而空。最后，华子又唱了几段拿手小曲，算是收场。

买“哈哈笑”的听众，回家路上，迫不及待打开小红纸包，一看，不禁哈哈大笑起来，原来纸包内包的全是一色金黄金黄的细沙子……

小华子来到财旺饭馆，把卖“哈哈笑”的几十元钱往饭桌上一掼说：“爸，这钱够不?”众人都被惊呆了……经华子细说原委，师叔师伯们也都大笑起来，并异口同声说：“这姑娘真有绝招，年纪虽小，才智过人，日后定是咱卖梨膏糖出色的接班人！”

杜夕山上了“当” 来安有个很有名气的白曲艺人杜夕山。一年，春节将到，老杜去程集采购年货。他刚到集头，便被老友王先生拦住，拖着便走，说是有要事相商，夕山信以为真，便随他前往。一进王家大门，夕山大吃一惊，只见堂屋里男男女女，挤得满满当当，大方桌上摆一把二胡和碟子之类白曲伴奏乐器，两支茶杯粗的大红蜡烛，照得满屋生辉。杜夕山一见这架势，知道是上了王先生的“当”了。大伙儿一见杜师傅到来，都没命的鼓掌……盛情难却，夕山只得坐上主位，拨亮红烛，点上高香，调好琴弦，便唱了几段拿手的白曲。因年货未办，心急如焚，老杜几次告辞，都被听众苦苦挽留，继续吟唱，直唱到夕阳西下，天已快黑，才被听众护送回家。一路上老杜十分为难，年货未办，如何向老伴交待？

不料，他刚跨进堂屋，奇迹出现了，八仙桌上摆满了年货，鸡鱼肉蛋，金针木耳。香烛纸码，成挂鞭炮……一应俱全。他忙问老伴，这……这是怎么一回事？老伴说："咦！这些年货，不是你叫人挑回来的吗？"杜夕山这才恍然大悟，心想：我又上了王先生的"当"了。原来这些年货，全是那些热心听众凑的份子，趁杜师傅演唱之时，派专人送来的。第二天，除夕前，老杜把听众送来的全部年货，全送给白曲班贫困的艺人了。

白曲引起众人悲　白曲艺人贾树坤，能唱能编，既会唱"阔口"，也会唱"窄口"，是个多才多艺、深受群众喜爱的白曲艺人。民国三十四年(1945)，老贾去南京大厂镇探亲，亲戚家住日化总厂工人住宅区，四周全是楼房。一天夜晚，夜深人静，月白风清，老贾爬上三楼平台，四周宁静如水，他不禁心血来潮，唱瘾大发，便唱起白曲〔虞美人〕来。他的唱腔甜润亮丽，引得四周许多人家窗户打开，欣赏他的咏唱。贾树坤唱得入了神，丝毫没有觉察，而从那一扇扇窗户里，人愈集愈多，有老有少，有男有女，都浸沉在月光下，屏息静听：听得老人落泪，青年动情……这时，老贾又唱起"窄口"，音色更加凄楚，唱到伤情处，伴着哭声，感人肺腑，催人泪下。一曲刚了，又来一曲《小寡妇上坟》，此曲情真意切，动人心魄，有几个妇女，听到伤心处，竟唏嘘不已……贾树坤直唱到鸡叫头遍，才算过了唱瘾，回到楼下休息。

第二天一早，当地警察奉上司之命，前来查寻昨夜唱曲者是何等样人？说是：深更半夜，演唱淫曲，有伤风化，非办不可！可他查来查去，全是一问三不知，弄得那位警察大为光火，最后还是贾树坤亲戚出面，一条"老刀"烟，把警察打发走。而贾树坤早已有人给他送"情报"，未等警察光临，便溜回安徽来了。

吕德昌为童养媳鸣冤　凤阳县临淮关有个唱"莲花落"的艺人吕德昌，能望风采柳，出口成章。为人正直，爱抱打不平。他从小爱听书，凡听过的大书，对其中唱词，能过耳不忘，是个奇才。他长大后，在临淮关遇上个卖香料的能人，能唱上一口绝妙的"顺口溜"，他见啥唱啥，出口成篇，既好听，又合辙，吕德昌非常崇拜，便拜他为师。他基础本来就好，一经指点，才艺大进。此时，他十分迷恋"顺口溜"(即莲花落)，甚至平时说话，也来上一段"顺口溜"，往往逗得大伙前仰后合。其后，他便以说唱"莲花落"为生了。当时，临淮关有一家王隆泰杂货店，老板姓王，有钱有势，霸道一方。王老板未发迹时，给儿子领了个童养媳；发迹后便嫌弃她家穷门寒，竟丧心病狂，把个童养媳活活折磨而死。死者父母老实善良，明明知道闺女是被屈枉而死，但因无钱无势，只能对着闺女的尸体悲天呛地，恸哭不已，除此，对王老板却毫无办法。

吕德昌知道这件惨剧，愤愤难平。他开始搜集材料，王隆泰的街坊四邻，店中的朝奉伙计，他无一遗漏，详细打听：童养媳怎样惨遭毒打，怎样不给饭吃，怎样在三九寒天不给衣穿还逼着下塘洗衣担水……所有情由，俱被他查得清清楚楚。于是，吕德昌半月闭门不出，把王老板逼死童养媳的真实材料，起根发脉，原原本本编成一个长篇"顺口溜"。童养媳被虐待的悲惨情节，触目惊心；王老板毒打童养媳的狰狞面孔，暴露无遗。从此，他在临淮关

街头巷尾，四处演唱。镇民们听了他的“顺口溜”，无不动容，潸然泪下。没有多久，临淮关镇差不多家喻户晓，人人得知。常言道：好事不出门，坏事传千里。王老板这时可慌了手脚，心想：宰相还怕千人怨哩，如果不把这股风捂住，捅到县里，那还了得！防口胜于防川，若要堵住这股风，必先堵住吕德昌的嘴！

王老板打定主意，正巧碰上农历除夕将到，他准备了一担鸡鱼肉蛋、大米白面，趁黑夜溜进吕家。刚跨进门槛，便嗨嗨嗨地笑道：“吕师傅，听说你手头正紧，明天就过大年，我王某特意给你送来一担年货，还请笑纳。”吕德昌胸有成竹，顺口溜道：“一无亲，二无故，凭什么你来送年货？”王老板嬉皮笑脸地道：“哎哎哎，亲帮亲，邻帮邻嘛。”吕德昌正色地说：“哼！亲帮亲，邻帮邻，亲邻不准坑害人！”“老弟，不瞒你说，那样事就请别再编再唱啦。”老吕唱道：“我不编，我不唱，有几个条件你认不认账？！”“啥条件？你讲。”

吕德昌满心悲愤，便顺口溜道：

你儿媳死的太冤枉，

你必须大礼来殡葬。

一要你王老板寿材来装殓，

你披麻戴孝跪灵前。

二要你给死者父母抚恤金，

五佰块大洋要现成！

空口说话不算数，

你必须签字划押立字据。

王老板虽满心怒火，但表面却装得若无其事，所提条件，只是在“披麻戴孝”这一条上要求豁免，可吕德昌一再坚持，王老板只得从命。吕师傅当即找来街坊四邻，当场要王老板立下字据，并把字据当面交给死者父母。为怕王老板变卦，提出警告：

王老板你是聪明人，

人命关天你心里明！

倘若你一条不兑现，

我一定把此事唱到凤阳城！

凤阳县，不作主，

我一路唱到庐州府。

逼死人命是大案，

王老板，你掂量掂量该咋办？！

最后，王老板在吕师傅和众街坊监督下，拿出五佰块光洋抚恤金，把自己准备的“寿材”装殓了屈死的姑娘，并披麻戴孝，做三天佛事，把姑娘送上山，才算了事。

小调斗垮钢枪　民国二十一年(1932)三月，红四方面军，在徐向前的指挥下，发动

著名皖西苏家埠战役。伪安徽省主席陈调元部队，一旅之众，全被围困在这一块弹丸之地，竟至四十八天。顽军早已断粮，吃尽了树叶树皮，甚至连中药铺的草药也被一扫而光。顽兵饥饿难忍，竟至互相残杀。在大战中，群众之间流传着一个“小调斗垮钢枪”的故事。

针对敌人情况，指挥部决定：抓紧时机，加强政治攻势，瓦解敌人，以防困兽犹斗。决定下达后，由吴才保率领十名队员，来到苏家埠土城之外，向顽兵喊话，并唱起了自编的小调：“老乡老乡，快快缴枪；放下武器，红军有赏。若不缴枪，饿死精光！若来投诚，饭热菜香，来当红军，前途亮堂……”

唱完小调，顽兵回答的只是“砰砰”两声冷枪。前沿战士要还击，宣传队员却说：“不用同志们帮忙。倒要看看是他钢枪厉害，还是咱‘歌子’厉害！?”接着，一个女队员又唱道：“老乡老乡，不要打枪。本是穷人，理应反蒋；为蒋卖命，所为哪桩？……红军围城，铁壁铜墙，待援突围，均是妄想……”等小调唱完，等了半天，才又懒洋洋地打了两枪。枪声未了，又是一曲《白军士兵好可怜》：“白军士兵好可怜，长官拿你不当人，张口骂来举手打，饿死他乡无人问。哎呀呀，好可怜！又何必为他去卖命?”歌声惨惨切切。女队员正在动情地歌唱，突然，在土壕外不远处，发现一个干瘦干瘦的身影，在月光下直向土壕爬来。红军战士马上提高警惕，喝问道：“谁?!”那身影结结巴巴地答道：“我……我是白军，是来……来投降的！不……不要开枪……”说罢，就晕了过去。红军战士和宣传队，见他骨瘦如柴，已奄奄一息，马上把他送往苏维埃区政府抢救。从此，在红军的威力下，在红军小调的感召下，白军士兵经常三个、五个爬过来投降；有的饱餐一顿又爬回去，连人带枪拖来了一大帮，来向红军投降……就这样，红军的小调斗垮了白军的钢枪。

《八月桂花遍地开》的由来　民国十八年(1929)年初，豫东南暴动战斗打响，商城县苏维埃准备召开一次代表大会。为使大会热烈红火，有人主张：编支歌子来歌唱苏维埃。大伙儿都同意，可由谁来编呢？想来想去，想起一个人来。此人家住商城，名叫王霁初，能拉能唱，又能编曲。王霁初听说要编歌子歌唱苏维埃，二话没说，满口答应。他来到县苏维埃，当着大伙，一支接一支小调往外掏，先唱〔淮调〕，又唱〔砍柴调〕，再唱〔手扶栏杆调〕，这些虽都是大别山民歌小调，可不是太软，就是俗气，都不合适。最后他唱了支〔八段锦〕：“小小鲤鱼红红腮，上江游到下呀嘛下江来……”大家一听，都拍手叫好，决定用〔八段锦〕调，配上歌唱苏维埃歌词。便成为有名的《八月桂花遍地开》这首旧瓶新酒的歌曲，因为歌词第一句就是“八月桂花遍地开”，便以此为名。

由于〔八段锦〕曲调家喻户晓，非常熟悉，人们一听就会，很快就传遍大别山革命根据地。

民国二十年夏，红二十二师副师长漆德伟，奉命调中央根据地，这支歌子便被他带到那里；民国二十一年十二月，红四方面军到四川，《八月桂花遍地开》，随之带进四川。其后红军在陕北会师，这支歌子又在陕北落户，直到中华人民共和国成立后在大型音乐舞蹈史

诗《东方红》中出现。

庞明俭为同行“找户口”　“文化大革命”期间，在极左路线影响下，凤台县曲艺协会被一刀砍掉。组织解散后，全县十四名吃商品粮的职业曲艺艺人，也被迫举家迁到农村。当时县里不给转户口，生产队也不承认他们为农村户口，就这样两头落空达十年之久。

中国共产党第十一届三中全会之后，原县曲艺协会主任庞明俭（鼓书艺人）被选为县人民代表大会代表。一次，召开县人民代表大会，代表们要求老庞来一段鼓书，活跃活跃气氛。庞明俭早已胸有成竹，他便根据艺人们被迫回乡，没有户口，没有口粮，生活无着，命在垂危的实际情况，即兴编出一段唱词，控诉“四人帮”执行的极左路线对艺人的迫害。演唱得声情并茂，楚楚动人，受到全体代表的深切同情和热烈鼓掌。当场有五十多名代表联名写了《要求关怀艺人疾苦，切实落实政策，恢复艺人户口》的提案。

没有料到，这一唱真灵，县里领导也深表同情，会后，经县领导研究决定，很快把十四名下放的艺人，恢复了城镇户口和供应商品粮；同时责成县文化主管部门，召开县曲艺艺人大会，重新恢复了曲艺协会组织。

北京邂逅一老人　1977年春，淮南矿务局宣传队，应邀去北京为“全国煤炭采掘队长会议”演出，住国务院第二招待所。

第一天夜晚演出归来，相声演员王治安正在和大伙一道卸妆，坠子演员小刘匆匆跑来，告诉大伙：对面房间里正在放电视，还是彩色哩（那时彩电很稀少）。大伙一听，便一拥而出，来到对面房门前，可不敢贸然闯进去，正在犹豫，房间里传出一个老人的声音：“进来看吧。”随之电灯亮了，王治安和几个队员怯生生地走进去。

“你们是哪儿来的？”老人问。王治安答道：“俺们是淮南煤矿的。”“好啊，走千走万，不如淮河两岸嘛，是个好地方！”停了一下，老人又关心地问：“现在年产多少？”“大概千把万吨吧。”“乱了这么多年，还能有这样产量，不容易，不容易！……”

老人很高兴，打量一下这群小青年，又问道：“你们都演些什么节目呀？”“俺们演的都是曲艺节目。”“给我演段相声好吗？”

“好，俺给老首长来段单口相声：《老班长》。”王治安是相声演员，他自告奋勇，担当这一特殊演出任务。段子很短，演完后，老人赞不绝口：“你们是矿区来的，反映矿区工人生活，好！”

此时，电视打开了，正放周总理逝世一周年纪念活动。当屏幕上出现天安门广场人民英雄纪念碑前悼念总理的动人场景时，老人眼里噙着晶晶泪水，嘴里咕咕哝哝：“栋梁！好人，好人啦！……”

看罢电视，老人拄着手杖把大伙送到房门口，队员们依依不舍地和老人告别了。后来才知道，老人原是“文化大革命”前分管工业的副总理薄一波同志。

“别摆花架子！”　寿县评书艺人吴月波，自幼酷爱曲艺。他家住正阳关，刘璋在东狱

庙书场说的大书《三侠剑》，曾使他听得入了迷。

吴月波结婚后，在岳父家饭店当个堂倌，打烊后没事，喜欢看点闲书。张家饭店开在盐卡巷口，来往全是河下码头工人，没活干就在张记饭店歇脚。工人们见吴月波只是埋头看书，而且看得津津有味，便要求小吴给念一段，开开心，解解乏，小吴满口答应。从此，吴月波"翻书页子"便传开，听众越来越多，除码头工人，街坊的爷爷、奶奶，也都凑来听书，无意间，张记饭店成了"书场"。开始，大伙儿只是白听，其后觉得小吴点灯熬油，不过意，凑起份子，算是给小吴的报酬。吴月波书页子翻多了，嘴皮子练熟了，干脆下海说书，而且越说越火，远近闻名。

吴月波原是无师自通的。在旧社会，按照江湖上的规矩，无师就很难在江湖上立足。吴月波虽小有名气，但却常因无师横遭白眼，被认为是"凉胡子"。因此，使他下定决心：非得拜一位辈高望重的前辈为师，才足以显示其高超。他最后决定拜"和"字辈老艺人王老家为师，王辈分高、名气大，正合其心意。

拜师之日，吴月波要摆摆阔气，乘坐四人抬的绿呢大桥，备上厚礼，招摇过市，直奔王老家而来。

岂知，王老家脾气古怪，最看不起这等样人。他听说吴月波坐四个头绿呢大轿前来拜师，满心不快，有意躲入内房，并嘱咐老伴："吴月波果来，说我有病，不见！"

吴月波来到王家，趾高气扬，心想：如此隆重拜师，王老家理当高兴，以礼相迎。殊不知王家却冷若冰霜，王老推病不见。吴月波犹如当头棒喝，不知所措。还是师娘心善，看着吴月波一副可怜相，才朝他使个眼色，向内室把嘴一努……吴月波心领神会，挑起门帘，悄手蹑脚挪到床前，低声下气道："师父，月波给您老请安来了……"王老家沉吟半刻，翻转身来，漫不经心地问道："听说你是坐四个头大轿来的，我可担待不起呀！"吴月波自知弄巧成拙，便双膝扎跪在地，说道："月波无知，摆花架子，有负您老期望，还求师父原谅！"王老家语重心长地说道："对！往后别摆花架子，学艺嘛，就讲究个诚实、扎实，老老实实，一点毛糙都不能有！摆花架子有啥用?!"说罢，把吴月波搀了起来，并答应收下他作为"关门"徒弟。吴月波拜师之后，更加勤学苦练，不仅继承了王老家师父的拿手绝活，而且向师父学会许多做人的道理。终于在中华人民共和国成立后，成为一名颇有影响的评书艺人。

状元后代说评书　蚌埠市曲艺界有位评书艺人，在当地颇有名气。他的拿手长书《大侠童林》，能把听众说得神魂颠倒，痴迷不已。因他腮边有一黑痣，痣上有毛，所以书迷们都喊他"一撮毛"，久而久之，连他的真姓名也被人忘却。

其实，"一撮毛"还是很有来头的。据老一辈艺人说：他是古城怀远沙沟小孙家人，本名孙自礼，祖上也是书香门第。他的曾祖是清末的新科状元。怀远流传的两句顺口溜："宫宋杨林四大家，不及沙沟小孙家"，可见当年孙家的显赫。

后来，孙家虽然破落，孙自礼流落江湖卖艺为生，但他知书达理，有一肚子学问。他的

书艺精湛，把一部《大侠童林》说表得有声有色，形象鲜明，令人倾倒。不过他的日常生活情趣，却隐隐绰绰保留着那末一种扑朔迷离书香门第的影子。即使在“文化大革命”期间，书场停业，他穷愁潦倒，但每日仍以一杯香茶，或独自品茗，或与友人聊天，打发那十年浩劫的日子。

孙自礼说书也非常讲究，从不马虎。穿着方面毫不含糊，一袭长衫，内衬白色短褂；大拇指上戴一个葬玉扳指，手端精致银包紫砂陶壶，一柄名人题画的折扇，一方洁白的手帕，这些都是他开场时必须要有的东西。上场时，正襟危坐，不苟言笑。他爱咬文嚼字，但决不晦涩难懂；常于书中插上四言八句，画龙点睛，饶有情趣；表演则着重功架、身段和姿态之美，注意恰到好处，决不油嘴滑舌，哗众取宠；不说废话、脏话，迎合市民趣味。他的书艺不仅受到广大群众欢迎，而且受到知识界的器重。

孙自礼生平最喜爱、最拿手的绝活，是《俞伯牙摔琴谢知音》。每当说此段书时，总是在出场前焚香静坐，闭目养神，默念书中一招一式，一言一行，行家说这是“进入角色”。一旦出场，那严肃神态，听众无不肃然起敬。他从头到尾，按《警世通言》路子和细节，加以适当的发挥，字字如玑珠，句句有华彩，精神饱满，激情充沛，细密处如小溪流泉，激越处如大吕黄钟。当说至“摔碎瑶琴凤尾寒，子期不在对谁谈？春风满面皆朋友，欲觅知音难上难”时，几乎是声泪俱下，已入化境之中，他动情的吟哦，也博得听众的共鸣，不禁潸然泪下。

张胖子海说《封神榜》　张胖子（艺名，其名不详），二十世纪三十年代，声播淮上，是唱坠子一把好手。他在蚌埠“西游场”说唱《封神榜》，擅于结构故事，编造情节，可谓奇才。他常在大书之中增添一些生动的故事情节，趣闻轶事，让听众听得魄荡神摇，痴迷不已。一部《封神榜》唱了一年多，才唱到“姜子牙斩将封神”。眼看就要收梢，却突然又冒出一段姜子牙原配夫人马氏的故事来。

张胖子运用他拿手的“贯口”功夫，把个一霄娘娘、四大天王、五斗群星、二十八宿、三十六天罡、七十二地煞……众多神仙的前因后果，来龙去脉，一个个说得天花乱坠，令人倾倒。至此，全书似要结束，可张胖子却又一抱拳说道：列位，适才在下所说，姜子牙封神，在“五斗群星”之中，有一位“扫帚星”，是马氏夫人。你道这马氏何许人也？她正是姜子牙的原配夫人。提起马氏，在朝歌一带，无人不知，无人不晓！她是马员外之女，当年芳龄已六十八岁，仍待字闺中。此人自幼娇横，泼辣无度，方圆百里，无人敢于问津；听说马家提亲，直吓得家家关门闭户，青壮年闻风而逃。可这个主儿，却被姜子牙碰上了。他在昆仑修道，四十余载，七十二岁下山，原以为捡到个便宜货，与马小姐，结为鸾凤之好。殊不知婚后姜子牙，却遭了大罪！马氏大事不要命，小事不要脸，自与子牙成婚之后，直闹得天昏地暗，鸡犬不宁，把个姜老夫子折腾得死去活来，无法忍受，这才逃到西岐渭水河边避难。

马氏逼走子牙，仍不甘寂寞，便带着姜小，改嫁张三。张三以种菜为生，怎经得起马氏无休无止地吵闹，没过几年，也一命呜呼。自此，马氏臭名远扬，再无人敢于问津。她只好

讨饭为生，并嗾使姜小行窃，一旦被失主逮到，马氏便使出打三街、骂六巷的看家本领，直闹得翻江倒海，迫使失主自认倒霉，赔钱了事。姜小则仗着有老娘撑腰，胆子越来越大，终至杀人劫货，被官家砍了脑袋。

姜子牙此时已当上周朝的丞相，九十三岁又封为太师，执掌斩将封神的无限权威。马氏已年逾八九，闻听子牙做了大官，富甲天下，又续弦一房夫人，生下一子。马氏妒火中烧，如雷击顶，一气之下，竟悬梁自尽。可马氏万万没有料到，自己死后，却被子牙封为"扫帚星"。这是啥神呢？马氏想破脑袋也弄不明白。适巧，碰上姜子牙的死对头申公豹，申公豹告诉她："扫帚星者，乃搅家之星，败家之星，是人人唾骂害人精之星也。他假封神之权力，泄私人之气愤，要你死而不得翻身！你还不快去找他算账！"

马氏一听，火冒三丈，找到子牙，直闹得天昏地暗，神鬼皆惊！姜子牙最怵马氏这一手，暗暗埋怨元始天尊，这不封，那不封，为啥偏给这泼妇封个"扫帚星"呢?！这……姜子牙正在为难，马氏一把抓住他的领子，破口大骂："你这个老杂毛，你说该咋办？"姜子牙也十分恼火：心想当年受她百般辱骂，脸上被她唾的唾沫星子，全收起来，能把人淹死；今天，我也得还她一口！于是，冲着马氏老脸"呸"的一声，不好了，马氏竟被这一口气吹到九霄云外而去。姜子牙不禁大惊，一旁瞧热闹的"清福神"柏鉴说道："丞相，倒不如趁此把马老夫人封为'灭灯仙姑'。眼下只有'燃灯菩萨'却没有'灭灯仙姑'。你想呀，世上有千家万户，睡觉之前，总要把油灯吹灭，丞相需有一位尊神，执掌此事，从此，千家万户熄灯之前，都要'呸'她一口，这岂不是她咎由自取吗?！"子牙一听，将头微微一点，清福神正待挥动朱笔，在《金符玉敕》上改"扫帚星"为"灭灯仙姑"时，姜子牙突然想起他的一点亲骨血——姜小来。他向柏鉴说道："一不做，二不休，索性再添上一位'梁上君子'吧。"柏鉴道："您老一向大公无私，怎么突然动起私念来了？"子牙忙解释道："实不相瞒，此人乃老朽膝下犬子，马氏所生，因沦为江洋大盗，做了刀下之鬼。如今，趁我封神大权在握，封他个'梁上君子'，否则，我走下神坛，那就追悔晚矣！"柏鉴善于拍马，忙答道："对对对，封他个'梁上君子'，定在诸神之上！"柏鉴心想：你这个老家伙！别看他执掌《金符玉敕》、打神金鞭，对别人毫不含糊，可对自己老婆孩子，却全然两样，真所谓"一朝权在手，便把令来行"呵。

说到这里，张胖子特别提醒听众：诸位，许多寺庙大雄宝殿横梁之上，都塑有一尊小神像，他处的地位，确在诸神之上。你道这小神是谁？他正是姜子牙的公子——姜小，是所谓"神上神"，"梁上君子"，说白了，就是一个贼！后人称小偷为"梁上君子"，正是由此而来。

谢金波说书骂"鬼"　抗日战争时期，蚌埠沦陷，侵华日军、汪伪政权的伪安徽省政府，均盘踞于此。日本鬼子和汉奸的残酷迫害，使老百姓仇恨在心，敢怒不敢言。可蚌埠南山书场，却出现了一位号称"穷大胆"的评书艺人谢金波。他以说"时事新闻"为由，从汪伪报纸透露的点点消息，作反面理解、解透出鬼子的溃败，新四军的英勇杀敌和汪伪政要的种种丑闻。经他串连、演绎，便编成了《汪精卫遇刺》、《太平洋之战》等生动书目，再通过他

精湛的表演和评说，使广大群众听得痛快淋漓，人人振奋。因此，他的书棚座无虚席，就连场外也挤满了人。因此，他多次惨遭鬼子宪兵、汪伪警察拘捕，直打得皮开肉绽，死去活来。日伪到他家抄家，掘地三尺，一无所获。谢金波一口咬定：所说书段，全是报上抄来，为的是养家糊口，混口饭吃，决无冒犯"皇军"之意。日伪无奈，只得放人。谢金波出狱之后，仍"不思悔改"，照样回南山重操旧业，说"时事新闻"。平日他书桌上有意摆上一摞摞日伪报纸、杂志，书棚外派人站岗放哨，日伪一来，他便立即改变说书内容，拿起报纸，照本宣读；日伪一走，话锋一转，又骂起"鬼子"来了。群众十分喜爱他，每次出狱，群众纷纷涌向书场，有的送烟，有的送酒，有的送米面，有的送衣裤，说尽暖心话，无限劝慰情。与日伪便衣特务斗争之法，也是由群众想出，为的是既能听书，又能保护谢金波的安全，实行起来，颇有效果。

谚　语、口　诀、行　话

谚　语、口　诀

学艺先学德，有德才有艺。

求艺要精，做人要诚；德艺双馨，方为艺人。

德高孚众望，艺高不压人。

台上观其艺，台下见其人。

四海传艺，礼义当先。

说书人称先生，不可丢了身份；先生为人师表，艺德必不可少。

他人问起师父，不得三字直呼。

跑江湖最讲义气，说书人爱交朋友。

人品贵如金，卖艺不卖身。

严父出孝子，严师出高徒。

一日为师，终身为父。

台上说书，台下做人。

言传身教艺德正，过了三代人人敬。

师徒不弱父子情，盼望子弟早成名。

师父不明徒弟拙。

说书讲义气，不唱对台戏。

薪不传火传，人不传艺传。

师父领进门，苦练在个人。

说书的不进门，学艺难深成。

不怕自己笨，就怕不勤奋。

金嗓子，银嗓子，不练就没好嗓子。

不怕功夫慢，就怕不去练。

若要技艺精，人前留心听。

会说的不如会听的，会教的不如会学的。

一天学会一招，十天学会一套。

不怕自己脑瓜笨，只怕懒惰师父恨。

傻学不如巧学，巧学不如找窍门。

千学不如一看，千看不如一练。

三年把子五年腿，十年练成一张嘴。

一日不练，自己知道；三日不练，同行知道。

艺要精，通古今。

人生有时，艺境不止。

艺不定法，不变则腐。

尊师重道，虚心求教。

说书碰了钉，方知艺不精。

茶无清香人少品，书无新意难感人。

炒冷饭，不新鲜；一招鲜，吃遍天。

话说三遍淡如水，书重(chóng)三回不值钱。

一天不唱口生，一天不练手生。

不怕学不成，就怕心不恒。

台上三分钟，台下三年功。

天天练，天天唱，一天不练嘴痒痒。

等到十天练十遍，不如一天练一遍。

宁学一门精，不学百事通。

要想学书学得快，得给老师睡一块。

要想把书学得好，得管老师吃个饱。

七分人，三分天，嗓子靠练不靠天。

不经三冬四夏，不能叫弦子说话。

冬练三九，夏练三伏。

拳不离手，曲不离口。

象不恋不群，艺不学不成。

见面道辛苦，必定跑江湖。

唱书不兑水，听书噘着嘴。

会唱能把人唱醉，傻唱能把人唱睡。

书要说得圆，水要兑得甜。

说书不靠墙，必定是外行。

坠胡子，铜板子，唱书人的饭碗子。

学会《响马传》，沥沥拉拉唱不断。

大鼓爱唱《响马传》，评书常讲武侠剑。

井掏三遍吃好水，人从三师技艺精。

多从一家师，多学一门艺。

唱一辈子书，学一辈子艺；走不完的路，学不完的理。

说书要说理，唱人要唱情。不明情和理，寸步也难行。

南腔北调，各有一套。

相声讲究三翻四抖，说书讲究开篇收口。

说龙唱虎，心中有谱。

说书先立人，形声来传神。

达意传神，才算进门。

唱人先唱心，唱心先动情。

以情动人，以理服人。

四声五音，定要分清。

吐字重千斤，句句动人心。

虚实兼用，说起来生动。

吐字清，气要匀，有无表情看眼神。

音调要准，板式要稳。

快而不乱，慢而不断；高而不喧，低而不散。

说唱新书，情节宜繁不宜简，节奏宜快不宜慢；感情宜深不宜浅，趣味宜浓不宜淡。

好马不打三鞭，好书不唱三摊。

先紧后松，越唱越不中。

唱书不论高低音，押韵合辙吐字清。

眼睛有神，表情心生。

一唱遮百丑。

一日练，一日功，一日不练全落空。

一口气从古到今，一张嘴说遍乾坤。

丝弦不离手，曲子不离口。

说书要有魂，唱书要有扣。

说书的褶多，唱戏的泪多。

做菜要好汤，唱曲要好腔。

傻唱累嗓子，人人退场子。

三分唱，七分拉。

要想腔好，天天练早。

光敲不能算唱，稀泥不能当酱。

大换气，小偷气，不蛮喊，留余地。

开生地，最紧要，千万放响头一炮。

先松后紧，越唱越稳；先紧后松，越唱越烹。

书不够，鼓板凑。

掉板又凉弦，咋要人家钱。

九腔十八调，离了细哼都不着。

书根要牢，书领要朗。

不怕人不听，只怕艺不精。

说书说得慢，干急不出汗；说书说得快，人人都喜欢。

一样书，百样说。

唱书不问腔孬好，赶板夺词道字清。

媒人腿快，说书嘴快。

评词上了套，水牛拉不掉。

跑的场多，受的罪多。

说书没帽子，到老是个半吊子。

说书如见鬼，听书被鬼迷。

不能千人一面，定要一曲多变。

一天能卖三担假，三天难买一担真。

行家一张口，便知肚里水。

说书会说人，才算入了门。

会说话的绕弯子，会说书的卖关子。

不兜圈子，不绕弯子；枯燥无味，不成篇子。

会说的叫人流泪，不会说的叫人倒胃。

砍柴不对纹，累死砍柴人；唱的不对路，白下死功夫。

跟腔托调，花红叶茂；丢腔跑调，听众发笑。

旧瓶装新酒，清心又爽口。

欲吃千家饭，须唱百种腔。

手拉胡琴门前站，说书艺人如讨饭。

牛吃草，鸟食谷，艺人受苦，财主享福。

家有半间茅草屋，也不出门去说书。

生在江湖里，同是苦命人。

同行是一家，莫分你我他。

打铁摇船靠膀子，说书卖唱靠嗓子。

河里淹不死鸭子，书棚饿不死瞎子。

江湖一把伞，只能吃不能攒。

刮风去一半，下雨不见面。

隔行不隔山，说唱同一源。

喜笑怒骂皆成艺，悲欢离合方为书。

四弦书，路子宽，什么内容都能编。

百人百种样，百曲百种唱。

书好说，沟难过，平铺直叙要掉座。

听书听扣，听戏听轴。

传奇不传奇，听书难入迷。

美不美，头一嘴，织衣织裤，贵在开头。

书说不明，钝刃杀人。

千遍不逊（听厌）的《月唐》，万遍不逊（听厌）的《红袍》。

会听书的听门道，不会听书的听热闹。

性子急不能听大鼓，烂眼子不能看飞机。

世上生意多，唯独书难说。

一看唱，二听说，三看眼神多不多。

说书不练嘴，等于断了腿。

说书不练板，等于瞎了眼。

说书的嘴，唱戏的腿。

家有三斗粮，不当说书王。

背上大鼓走四方，哪里都能喝热汤。

宁听一夜书，不睡一场觉；宁少一口饭，不少一褙书。

大鼓一响，黄金万两。

会说会唱，人财两旺。

好腔不怕累，好书不愿睡。

逢相不插火（对同行不吹嘘），遇点不插春（遇同行不盘问行话）。

行　　话

轰子、老帅——演唱用的鼓。

条子——鼓槌。

牙子——演唱用的板。

兰条——渔鼓筒。

扯丝——坠胡。

腿——鼓架。

脚渣子——板凳。

明点子——唱大鼓书的人。

干评口、高柳——说评书的人。

拉丝的、简柳——唱扬琴的人。

春典——行话。

震子——说书用的醒木。

点棚——招徕听众。

抢棚——按关子收钱。

疏棚、起棚——散书场。

顶棚——开场前响鼓。

炸棚——听众哄堂大笑。

瓢口——逗人笑。

太保——徒弟。

进门——投师学艺。

跑干贴子——干儿子。

抱腿跑的——未进师门，依着某人为师跑江湖的。

挂外号的——未进师门，假冒某人为师跑江湖的。

跑海青的——没有投师，自学而成跑江湖的。

空把——未投师学艺的外行人。

挖窑插相——吃饭不给钱，借钱不还账。

万子、连秧子——长篇部头书。

连万——一部长篇书从头唱到尾。

开地——新辟说书地点。

三棚——上午、下午、晚上三场书。

三眼——鼓眼、板眼、演唱。

拉飞簧——演唱到高潮处，停顿收费。

跑叶子——联系演出场地。

游得了——唱具被工商部门或派出所拎走了。

爬楼子——有师父又另找师父的艺人。

放块——说犯忌讳的话。

挂帐子——天气下雾了。

马里——自己人。

拜老帅——收徒拜鼓。

书头子——开书时的短篇。

归真典礼——徒弟拜师的仪式。

素口——语言文明。

荤口——指语言粗俗、淫秽。

贯口——一段词一口气说完。

喷口——吐字清晰有力。

活口——词句不固定,临场编造。

死口——词句固定。

白口——说白。

韵口——唱词。

花口——腔韵美好。

排口——排练节目。

十字口——故事情节由主线穿起。

不适口——艺人新到一地,方言不同,难以开场。

晕场——临场忘词儿。

怯场——演员临上场害怕。

误场——延误上场。

冷场——演唱人本身失误,或因与乐队结合失误,造成的暂时停顿。

顺子——唱腔。

武册子——打斗内容的书目。

文册子——言情内容的书目。

顶凑子——在集市上说书。

死篇子、篇子——书中的各类赞赋。

闪炸子——声情并茂。

黑墨子——书场多。

撅顺子——演唱者嗓音发哑。

装盘子——演唱化妆。

滚梁子——演员嗓子塌音。

响叶子——说书使用的鸳鸯板。

一褃子——一段书。

溜褃子——向听众收书钱。

短腿蹦子、甩头——书帽。

鸳鸯趟子——男女对唱。

码子黑——听书的人多。

点子——再唱一小段。

帖子——拜师帖。

晒篷——书场无人。

走篷——约定几处书场演唱。

捂门——书中重要情节，说一半留一半。

扒门——亮出书底。

冷面——面部表情好。

泥缝儿——群口相声中的调停者。

垫活儿——正书前或书中说的小笑话。

蓬头儿——艺人的管事者。

靠万儿——两个书场唱对台书。

顶门杠——拿手书目。

段子活——单段说唱。

不开壶——没有听众。

得血——收入好。

逊——收入不好。

摇——扇子。

雪——说白。

有门有腿——拜过师的艺人。

偷买卖——不拜师听人说书剽学。

水——营业不好。

团柴的——说书的人。

团春的——说相声的人。

柳海轰——唱大鼓书的人。

旋风碾——唱花鼓的人。

现抓包袱——当场抓笑料。

巴达棍——拿手的短篇。

万儿海啦——书长得很。

万儿念啦——书快说完。

拧万——说完换一部。

皮薄——通俗易懂。

合穴——入伙同唱。

劈穴——分开说唱。

跟活——听老师说书。

替买卖——替别人说书。

滚缸儿——说错书中的人名。

老相——江湖老大。

打灯花——晚上说书。

顶神凑子——赶庙会。

丑官儿——《施公案》。

黄脸儿——《隋唐传》。

大黑脸儿——《包公案》。

小黑脸儿——《小五义》。

浑水子——《于公案》。

汪册子——《三国志》。

丘山子——《精忠记》。

钻天子——《西游记》。

串花子——《济公传》。

大柁子——书中最精彩的部分。

迷马桩——书到结尾留个悬念。

刨活——攻击同行的缺点。

抠鼻子挖相——骗同行的钱。

白话——正本书前的开场白。



传　记



传　　记

柳敬亭(1587—1670)　明末清初说书家。原名曹逢春，江苏泰州人。他从十五岁由家乡逃亡至盱眙县(清属安徽，今隶江苏)，求食之暇，常到书场剽学书艺。经三年，以“稗官”为依据，添枝加叶，始在盱眙说书。清初时人吴伟业《柳敬亭传》云：“妄以其意抵掌盱眙市，则已倾其市人。”不久，他到宣州、宁国一带说书，沈默《发幽录》云：“至宁国，醉卧敬亭山下，垂柳拂其身，遂慨然曰：‘吾今姓柳矣，即号敬亭可乎！’于是名逢春，号敬亭焉。”

明末崇祯年间，柳敬亭曾多次来安庆。当时安庆驻军头目杜宏域，常邀他来军中说书。

清康熙时，龚鼎孳任刑部尚书，多次贬职回乡家居，柳氏常来合肥看望，说书解忧。龚氏《定山堂古文补遗》卷下《赠柳敬亭》文中，把柳说成“独一白首故交”。又云：“庚寅夏，余服阕北征，冒风策蹇，驰达黄河之滨。时水固舟胶，群盗填咽，敬亭不畏险阻，与其长君晓夜追逐。”“不复知眠食为何等也。”在北京时，龚为柳氏引见众多官僚文人，于诸多场合，柳氏展现其说书才华。康熙五年(1666)，龚氏妾顾媚病逝，柳护灵柩回合肥，治丧事毕，龚氏请柳于酬客宴会上说书谢客。此时，柳敬亭年近八十，书艺仍不减当年。

柳荣获(1784—?)　围鼓高腔传人、鼓师。又名书堂，字希和，号荷亭。岳西县柳坂人。出身书香门第。自幼聪慧，“总角为文，即有法度”。博学多才，以文章著名。著有《荷亭义稿》、《五生同堂文稿》。清优廪生，例授登仕郎。名列县志《文苑》。

柳青少年时期求学于安庆，时石牌一带高腔流行，柳学会唱段和锣鼓伴奏，回乡后常唱不辍。祖母去世守孝三年中，教会了六位胞弟，组成柳坂围鼓高腔班，由柳执鼓板，平时自娱，偶遇灯会及亲邻喜庆之邀，也演唱助乐。自娱多唱大段，民俗活动中，以相应内容的喜曲小段为主。柳对曲文、板路，要求极严，常推敲竟日，犹不罢休。

柳荣获一生以私塾课教为业，门人多有成就，其中贡生、监生、庠生等几占全部学生的半数。柳授课之余，教学生习唱高腔，抄录曲本，不少学生成为他的艺徒，家族子弟，学唱尤多。师生相聚，围鼓清唱。此后，在岳西柳坂一带，围鼓高腔，得以代代相传，形成一种传统。

王达三(1808—1893)　围鼓高腔传人。名宾远，字达权，号航卿。清监生，例授登仕郎。今岳西县五河镇扪鼓村人。达三出身于书香门第，上下七代均为监生。仕途不顺，按照“不为良相，即为良医”的观念，改而学医，数年间成为远近知名的一代名医，其医德、人品备受乡人尊敬。

清道光三年(1823),王达三与族中王炽远等青少年,于求学、行医、任教、经商过程中,自安庆、石牌一带,学得围鼓高腔艺术,传回家乡,组成"文人围鼓班"演唱自娱,间或在上元灯会及某些喜庆场合演唱《赐福》、《庆寿》、《成婚》、《金榜》等曲目。王达三嗓音嘹亮、会曲目较多,唱、打俱精,尤擅板鼓。行医之暇,邀三五好友,演唱围鼓,并传授其同乡刘星阶等文友为艺徒。

光绪六年(1880),王达三资助倪姓高腔艺人,于五河镇传艺三年,传授各种曲目二百余出,先后培养了王有贤、王德冈、叶题名、王会明、储卓南、储遂怀等数十位出色的艺人,扩大了围鼓高腔队伍,丰富了演唱曲目;从单纯的文人自娱逐渐走向职业化演出。频繁的公开演出,使五河成为一个围鼓高腔演唱中心,吸引了很多观众,并不断地向四周传艺,衍生出数十个小班社。

周鸿滨(生卒年不详)　　清乾隆年间人。梨簧调创始人。周出身官宦人家,自幼爱好诗词歌赋、吹拉弹唱,尤对民歌俗曲情有独钟。青少年时期,他居住于戏曲盛行的安庆,当时昆腔已流入皖南太平府,"四大徽班"已在北京唱红。周鸿滨对徽调极为入迷,对昆腔亦十分爱好。其时,周父周慈生任安徽巡抚,周鸿滨随父寓居采石,常深入民间,学唱当地流行的篱簧调(后由周改名作梨簧调)。他搜集了大量湖阴小曲,修改篱簧唱词,并将篱簧调与昆腔糅合,形成一种新的唱腔,音调悦耳、温文优雅,常于聚会时以新创词、曲为友人演唱,甚得友人称赞。于是他愈加琢磨,推敲词曲,久之,新腔便在当涂一带传开,常有民间艺人慕名前来学唱。周鸿滨为区别于"乡俚俗曲",特选择有文化者亲自授艺,形成了第一个教习演唱篱簧调的"科班"。民间流行的篱簧调在曲目和唱腔上都不同程度地受到他的影响。

周将篱簧改为"梨簧",以正其名。因"梨即梨园,簧即二簧"。马鞍山、当涂一带的玩友都尊周鸿滨为梨簧调的鼻祖。

许连三(生卒年不详,约清末民初)　　梨簧调知名艺人。当涂县人,出身书香门第。光绪二十九年(1903年)会试考中贡生,因仕宦无门,开设塾馆教书谋生。

许连三幼年即爱好梨簧调,其嗓音清润,善于表情达意,演唱声名渐旺。清末民初时,梨簧调在当涂一带十分流行,塾馆学生大多会唱上几句,许连三即于授课之余在学生中教唱梨簧。他删俗词、改新腔,或于秋月之夜,或在春花之晨,偕学员各司伴奏乐器,组织梨簧清唱会。因此周围居民称该塾馆为"戏馆"、"玩馆",称许连三为"老玩友"。一次聚唱,某人所唱《朱买臣休妻》的唱词为:"青青蛇儿口,黄蜂尾上针,两般皆不毒,最毒妇人心。"许连三当即指出:"哪家没有妇女?不能一概而论。"他将"最毒妇人心"改为"最毒崔氏心",认为这样就"不伤害大众了"。许连三经常在演唱中改动唱词或加以润色,直至二十世纪三四十年代,当地梨簧玩友班所唱梨簧调仍保留他修改后的唱本。

陆成修(1871—1938)　　安徽琴书艺人。泗州地区琴书"儒门"派创始人。陆成修出

生于泗州瓦坊集陆沟村的富裕家庭，幼年曾入私塾受教，精通文史。因父辈吸食鸦片，家道衰落。青年时辍学，为生活所迫自学琴书，在泗州的大庄、枯河、万安等地演唱糊口。后投师湖北籍艺人陈开江、张建成，技艺更臻成熟。陆不满足于师传书目的简短、单调，根据民间传说及文学作品编创新的曲目，并从安徽评书、安徽大鼓、坠子等曲种的保留书目中移植改编一些长篇书目，又广泛吸收皖东北、苏北、鲁南等地的俗曲、小调融会于琴书的唱腔之中。陆成修早期擅唱的书目多为短篇，如《黛玉焚稿》、《水漫金山》、《断桥》等，注重音韵的优美，以悲调演唱的《黛玉焚稿》十分感人，尤其是《水漫金山》的唱腔非常丰富，被听众誉为“九腔十八调”，成为儒门的传世之作。后期改编移植的长篇书目有：《杨家将》、《金姐平瓶记》、《三国》等。

陆成修演唱的书目内容丰富、音调悦耳，在安徽琴书中别具一格，受到萧县及周围地方听众的喜爱。听众以其书词文雅、唱腔委婉、琴音流畅等特色，誉之为安徽琴书“儒门派”，在皖东北以至鲁南、苏北一带声誉日隆，学者日众，陆成修先后收徒近百人，其中艺术造诣较高者有其弟陆成银、其子陆先奎、女儿陆继仙、侄女陆月仙、徒弟高德山、孙桂芝、吴剑平等。

民国二十七年(1938)，日寇占领苏、鲁、皖一带，陆成修逝世于兵荒马乱之中。

马义才(1880—1948)　　安徽大鼓艺人。绰号“马花嘴”。全椒人。幼年家贫，十二岁投艺人关玉章学大鼓。马义才生性聪慧，勤学好问，不怕吃苦，在同门弟子中脱颖而出，颇得师父称赞。出师后，始唱于全椒县沿河三镇(赤镇、广平、古河)，不久声誉鹊起，足迹遍布淮河两岸各县城乡。

马义才演技出众，生就一副好嗓门，吐字清楚，声韵讲究，高昂时如声遏行云，低吟时如深潭击石，尤其对鼓条、阴阳板运用自如，轻重缓急无不恰到好处，唱腔鼓声融为一体，生动地表现出各种声响。唱到两军疆场交战，他巧妙地用鼓、板表现战马奔驰时哒哒哒的马蹄声，丁当作响的兵刃相击声，急如旋风的战鼓声，加上用嘴模拟的喊杀声、吆喝声，战马嘶鸣声，双脚轮流跺地，把千军万马争战厮杀的场面绘声绘形生动地表现出来；唱到儿女私情、文人风雅之态，则如潺潺流水，委婉轻吟，一唱三叹，使听者陶然欲醉。当时江湖上称他为“奇才怪杰”。

马义才成名后，慕名学艺者甚众。他在皖北、鲁南一带广收门徒，悉心授艺，从不保守，深得门徒们的敬重，在同行中有口皆碑。抗战胜利后，他因年事已高，遂返乡在赤镇、广平、善厚三集说书。由于他为人耿直、处事大方，留下许多动人的传说故事。马义才演出的书目很多，最拿手的是《封神演义》、《响马传》、《杨家将》、《彭公案》等。

五十岁后，马义才染上吸食鸦片恶习，终日萎靡不振，演出因此中断。民国三十七年(1948)春在家乡病逝。

杨海洲(约1880—?)　　亳州清音知名弦师(三弦)。

杨海洲自小喜爱音乐，吹打弹拉样样精通。成年后迷上了清音，日日沉浸其中，家中日用生计全由亳州北门外开土布行的胞弟资助供给。后渐以精湛的演奏技艺在亳州一带声誉鹊起。

杨海洲方脸宽颏，身材魁梧，长袍高领，神韵潇洒。他曾学过武术，动起武来三五个人难以近身。平时则木讷寡言，锋芒内敛；但只要一拿起乐器，顿时精神焕发、激情外溢，仿佛换了个人。在各种乐器中他擅长三弦，尤以指法称绝。一般人弹三弦右手只使用两个指头或三个指头，而他高兴时则用全把五个指头轮拨，技艺更加精巧，可谓炉火纯青。杨海洲还练就了另一项绝活，用右手把击响的钹镲抛向一丈多高的空中，落下来不偏不倚，正巧落在左手平托的另一只镲窝上，且飞快滚转。此一绝技只有当他情绪高涨、心境极佳时，才愿意表演。

杨海洲最拿手的演奏节目是《雁落沙滩》，平时轻易不奏，散场时老观众不肯走，一再要求他演奏时才为大家露一手。在这个清弹曲牌中，他融进了复杂的技巧，时而高亢，时而悠扬，风声、雁鸣声、芦苇声，交融一片，将天边归雁，夜宿沙滩，一夕数惊，黎明鼓翼等情境细腻地用琴声展现出来，令人神往。

从二十世纪初起，杨海洲驰名亳州数十年，是亳州清音“义乐社”重要成员，只要有演出活动总离不开他。当时亳州清音“延寿社”有知名艺人耿芷斋，杨居城北，耿居城南，二人并称“南北二雄”。杨海洲何时去世不详。

童醒民(1886—1974)　　安徽评书艺人。又名立祥，肥西人。农民出身。幼年读私塾，后因家贫辍学。平时喜读各类小说，读后向邻人复说，添枝加叶，居然能吸引不少听众。童醒民常去书场剽学书艺，先在附近集镇照本宣读“揭书页子”，其后逐渐丢开书本设摊公开经营。自民国三十年(1941)起在合肥周围乡镇说书，又转至安庆，不久，定居屯溪市，于屯溪公园书场长期说书。

童醒民说书讲究“书无定势，曲无固本”，全凭临场发挥。他对小说中的主要情节和人物予以编改，力求故事合情合理，细节描写则以自己的生活经验补充，使其生动丰满。听众普遍认为听童醒民说的书，每次都能听到新的东西。

童醒民的书目以剑侠、公案为主，有《七侠五义》、《小五义》、《七剑十三侠》、《彭公案》、《施公案》等。有时也说一些《今古奇观》等书中热闹的中篇。说这类书时，他插入一些流行的时俗，或褒扬，或贬抑，增添了书场的情趣。

童醒民说书使用的语言是合肥官话，凝重有力，皖南听众也能听懂。

童醒民思想进步，1950年屯溪市解放，他立即创作出《共产升平》新书目评说，受到书迷们的欢迎和赞誉。屯溪市成立戏曲改进委员会时，文化部门特聘他为委员，负责曲艺方面的改革工作。后又当选为屯溪市人民代表大会的代表。“文化大革命”开始时，他已很少参与演出活动，1966年，他年事亦高，遂返回合肥，终老于家乡。

徐负生(1888—1950)　安徽评书艺人。萧县龙城镇人。幼时读过八九年私塾,聪明过人,学识丰厚。军阀混战时曾在江苏督军李纯部下当过卫队长。二十世纪二十年代后期,回到家乡,考过撰状员,名列榜首,常为他人代写状纸,包揽词讼。后受说书艺人徐伟的影响和劝说,开始试着说书。头天晚上看书,第二天便去黉学院内民众教育馆金桥书场述说。这种说书没有师父,叫做"海清腿",其说书形式被称为"揭页子",即书本放在桌案上,照本宣读。在金桥书场说了几年,渐渐走红,誉满全城。抗日战争时期,萧县县城沦陷,徐负生便去乡下说书,又辗转到了徐州西关教场说书,一说十余年,并在徐州南关户部山电台演播过《大红袍》。

徐负生文学底子厚,博览强记,且善于润色,临场能够充分发挥。一部《大红袍》开始仅能说一二十场,后来竟发展到一百多场,愈说愈生动、引人入胜。徐负生说书知识性强,店口、堂口、规矩、仪仗、天文、地理、风物、人情,说得有根有据,入情入理。特别是到了紧要关口(如煞书、收关子钱时),他能一连串编排一二百句精彩动人的贯口,层层递进,句句惊心,把听众的心都提到了嗓子眼上,令人欲罢不能。当时,晚清的秀才王福生、孟明川(萧县第一任教育馆长)等人都很喜欢听他说书,有人专爱听他自己编的书外书。后期,徐负生记录整理过自己所说的《大红袍》,书稿已失。

徐负生一生所说的主要书目有《三侠剑》、《七侠五义》、《三国演义》、《大红袍》、《月唐》等。

徐负生穷愁落寞一生,常自叹怀才不遇,生不逢时,故将原名徐爱南更名徐负生(辜负此生之意)。因长期演出流动奔波,积劳成疾,于1950年病逝。

李晋卿(1889—1954)　淮词艺人。名东怀,字晋卿。阜南县中岗镇东街村人。幼年读于私塾,当过"风水先生",开过文具店兼营扎花、糊灯等工艺美术。他性格爽朗、豪放、爱交友。二十多岁时,与三河尖人张慎卿、童老伟等一班淮词玩友交往,遂精通了淮词这一淮上民间曲艺,一生对阜南县淮词的传播与发展有重大的影响。

李晋卿在群众和同行艺人中有一定的威信和组织能力。他在中岗镇联络、发展了回汉两族一大帮淮词爱好者,如锁少臣、白栋材、卢仲益、卢文涛、李东敬、曹庆良等,均受过他的影响和教诲。箫友们(淮词伴奏以箫为主,演唱者互称"箫友")常在晋卿家一齐品谈、演唱淮词。逢年过节或喜庆盛事,箫友们必以李晋卿为首聚会演唱。数十年中,当地淮词盛行,约有二百多人能唱淮词,中岗镇成为"淮词窝",群众成为"淮词迷"。

李晋卿组织中岗镇演唱淮词,乐队配备最齐全,有对子箫、笛、三弦、二胡、击花碟子。李晋卿擅长敲碟击节,唱时嗓音嘹亮,活泼跳荡,常引发在场听众起而和之。李晋卿唱腔规范,讲求情韵。他与张慎卿合作,把三河尖、中岗镇两地的唱腔加以优选,形成了中岗镇淮词唱腔的独特风味,起落句不带"毛须子"(即不随意加花),不追求大音响,声情并茂,有神韵、有品味。

李晋卿对流传的淮词曲目潜心订正词句，以毛笔小楷工整抄写成册，据说抄有《猫儿扑蝶》、《水漫金山》、《春闺惊梦》、《七弦琴》、《火烧赤壁》、《渔樵耕读》、《妓女自叹》、《法门寺》、《盼郎归》、《大花船》、《一寸光阴一寸金》等三十多个曲目。李晋卿去世后，这些抄本尽皆失传。

赵夺标(1889—1959)　　坠子艺人。艺名“书状元”。安徽省临泉县长官人。

赵夺标八岁随父赵元来学艺，青年时代好读历史传记，诗词歌赋。当时坠子流行短篇小段。为与其他曲种竞争，赵夺标开始移植长篇书目，并阅读演义小说将其改为演唱书目。他对《列国演义》最有兴趣，但从不沿袭以往口传的曲目，而是视听众反应不断修改，去芜存菁，并融会评书的表演技巧，分章节、立书胆、注意描绘人物性格，力求故事情节扣人心弦，终于使《列国》这一书目成为他的拿手绝活。每到一地，先唱《列国》，一唱就红。

赵夺标唱书讲究书情、书味、书筋、书帽。所谓书情：悲时落泪，兴时若狂；书味：悬念迭起，引人入胜；书筋：一根主线，贯穿始终；书帽：时捂时掀，欲擒故纵。一本《列国》使他闻名遐迩，他自称《列国》中的某回书是他的酒壶，某回书是他的好菜，每说至此，果然便有书迷送酒送菜。抗日战争时期，日寇未至界首，界首游艺场书棚、茶园林立，棚主们争相邀请赵夺标说书。只要赵夺标到，生意肯定红火。拉不到生意的，则互相协商签约，请赵夺标轮流坐棚。赵夺标的声誉于是越来越大，远近都称他为“书状元”。

赵夺标从不以会的书多而自傲，对待同行有求必应，倾心相教。赵夺标不但书编得好，而且还有一副得天独厚的好嗓子，高音洪亮，低音浑厚，行腔圆润，声情并茂，属大口坠子的代表。演唱时卧嗓、立嗓兼用，形成了越(调)派坠子的一大风格。赵夺标在长期的艺术实践中逐渐把沙河调、越调、京剧、曲剧、豫剧等戏曲、曲艺的曲牌吸收到坠子的演唱中，使得坠子音乐的表现领域更加宽广，表演更具魅力。

赵夺标从艺五十余年，弟子遍及皖、豫、苏三省的十多个县市。其中较有名气的有李明翠、吕忠桂、李忠仙等。晚年回归故里，为维持生计，常带脚梆、坠胡到小镇演唱。因年迈气竭，只能说唱些小书帽。

赵夺标于1959年病逝。

梁献珍(1890—1963)　　小铙书艺人。别名梁五、梁老五。河南省鹿邑县人。出生于县郊一个农民家庭，没受过教育，但天资聪颖，自幼爱好听书学唱。十几岁时即手执柳棒击打破铙，苦习说唱成部古书。因他嗓子好，口齿清，赢得乡邻啧啧称赞。成年以后仍勤学不辍。在长期的习练中，以击铙掌握节奏，代替过门，听众称为小铙书，在鹿邑及附近各县乡镇流动演出，很受欢迎。梁献珍携妻沿涡河流域东下，卖艺谋生。民国十三年(1924)进入蚌埠，受到蚌埠听众的热爱和支持，从此便在蚌埠定居下来。

在多年的演唱中，梁献珍的表演技艺逐渐成熟，形成了自己的风格特点，以豪放英武为主，擅演爱憎分明、情感炽热的忠义爱国历史故事，很少表演才子佳人谈情说爱。他的表

演飒爽利落，明快干净，从无妄言秽语，哗众取宠，被听众誉为“善书”、“仁义之书”。

梁献珍擅长的书目有《水浒》、《说唐》、《说岳》、《金鞭记》等历史长篇，其中演唱时间最长、也最为人称道的是《金鞭记》。为避免与同行冲突，他很少为争夺听众而更换书目，常常一部大书演唱很长时间，但听众并未因此而减少。

他粗衣布履，俭朴成习，几十年烟酒不沾，但当同行有急难时，总是主动予以资助，深为同行钦佩、敬重。

梁献珍原配发妻病故，续弦为一烟厂女工，系农村妇女，只能随场收费和料理家务。生有一子名砚田，另有一义子名田有，均未从艺。梁献珍虽曾收徒传艺，均不出色。晚年双目失明，抑郁而终。

张俊明(1890—1976)　　太和清音著名艺人和研究者。安徽省临泉县人。幼时聪颖过人，被誉为“神童子”。十二岁时在阜阳应试邑庠，录取贡生。民国二十年(1931)迁居阜阳。其时正是太和清音的鼎盛时期，阜阳城乡班社林立，弦歌聚唱，蔚然成风。张俊明爱上清音，与阜阳城内一些清音爱好者结为知己。他吹拉弹唱，稍学即精，加以学识渊博，故对清音曲目，释意理情，酌句择曲，能充分地表达曲中情感，不久即名噪一方。

当时，阜阳清音玩友徐和昌、刘作雨、韩让、张俊国、田中杰等经常聚会，彻夜演唱。张俊明唱腔浑厚，韵味深长，字正腔圆，出字清晰。他善于创作和即兴演唱，出口成篇。徐和昌生前嘱子，死后邀玩友去灵堂为其清唱足矣。张俊明祭灵时编随感《吊知音》一首，慷慨悲歌。全首共二十六句，近三百字，追述了徐和昌对清音的爱好及创新，饱含情感，最后唱词是：“奠酒浆吊知音声咽心伤，九泉下闻此歌也应凄凉。曲未终泪已枯有话难讲，恨不得将弦琴摔碎坟旁。”众玩友闻之不禁潸然泪下。

1954年秋，阜阳行署治淮干校举行学员毕业典礼，张俊明清音小组应邀到会演唱。张即兴编唱《治淮颂》，诉说黄河夺淮，沿岸人民数十年生活的苦楚，歌颂治淮军民克服无数艰难困苦，获得了初战的胜利，演唱博得了全场热烈的掌声。

1959年，太和清音一度改为戏曲演出，剧团聘张俊明为辅导教师。张此时已年近古稀，但对清音事业的热爱与执着仍不减当年。他把《陈潘词》、《琵琶词》、《三娘教子》、《雪梅教子》、《安安送米》等曲目改为戏曲本上演。1964年，清音剧团撤销建制，张俊明写《浪淘沙》一首勉励同仁：“……吁嗟乎清音，莫要灰心，砍去枝叶根尚存，将来只有党培养，枯木逢春，芳名到处闻，香满艺林。暂且忍耐休怪人，一旦春风吹，花开重新。”张俊明还编写了《清音小史》，抄录了《清音筝谱》。“文化大革命”中，张俊明所创作、搜集的文字资料，除上述两篇尚存，其余皆遭焚毁。

薛本信(1892—1970)　　渔鼓艺人。艺名薛教言。萧县王寨镇薛庄人。自幼家贫，拜渔鼓艺人余道才为师，成为邱祖龙门派张门第十七辈弟子。初时唱门子要饭，乞讨度日，后来艺业精进，渐渐有了名声，遂串乡唱集，进城演唱。一支渔鼓、一副檀板，伴随他走遍萧县

的城镇和乡村。他演唱的主要曲目有:《乾隆私访》、《锤打四平山》、《王刚画庙》、《丝绒记》、《小二姐做梦》、《王三姐住寒窑》、《破孟州》、《借髢髢》等。长的不过三四场,短的只能唱半个小时甚至仅一二十分钟,总共也只够二十多场书。这些曲目大多是描写公子、小姐及底层男女婚恋生活的所谓"鞋筐子"书,很少有大架子书(袍带书)。但是这些短篇书目,生活情趣极浓,加上他独创的花腔,天赋的嗓音,无数逗哏取笑的俏口和惟妙惟肖的表情动作等,形成了薛氏独特风格的花腔渔鼓(原来的渔鼓多是悲凉的寒腔)。演出始终笑声不绝。往往是此处台口没结束,便有数处台口等着接他去演出。

1957年,怀远县民间音乐舞蹈会演,薛本信怀抱渔鼓演唱《风花雪月》,身后数人伴跳渔鼓舞,赢得阵阵掌声。1958年安徽省第一届曲艺观摩演出大会,他演唱的《翻车段》、《黑驴段》、《借髢髢》均获演出一等奖。经过筛选,确定《黑驴段》赴北京参加全国曲艺会演,后因故未能成行。1961年,山东省藤县举行曲艺会演,薛本信应邀到会作示范演出,演唱《翻车段》,深受与会人员赞赏。

薛本信性格开朗,随和善良,对后辈演员爱护备至,视为子侄,是一位忠厚的长者。尤其难能可贵的是,他对渔鼓艺术有一种坚定执着的追求。民国九年(1920)以后,坠子在萧县境内渐渐红火,不少渔鼓艺人改唱坠子,薛本信依然怀抱渔鼓,走城串乡。整整半个世纪,薛本信走遍全县。自1956年起,薛本信被连选为萧县第一至第四届人民代表大会代表,享有较高的声誉。

1966年"文化大革命"开始,薛本信被迫停止演唱,1970年病逝家中。

洪自成(1893—1976)　安徽大鼓艺人。嘉山县人。出身于三代祖传曲艺世家。自幼悟性很高,聪敏过人,十岁左右就能击鼓演唱《王二姐劝母》等小段书目。年龄渐长,又跟父亲学会《月唐》、《东西汉》、《东西晋》、《三国演义》等长篇书目,随父在皖东一带行艺说书。他口齿清楚,声音清脆,唱腔流畅,表演神态逼真,很受听众欢迎,不久名声就超过了他的父亲。

民国十九年(1930)前后,洪自成的家乡嘉山县自来桥一带建立了中国共产党地下活动组织。洪自成接触了一些共产党人,在他们的启示下,洪自成一面唱传统书目,一面编一些《长工苦》、《盼望好日子早来到》等小段作为书帽演唱。抗日战争爆发后,嘉山、来安一带成为新四军根据地,洪自成经常应邀到新四军所在地为战士们演唱。他还根据报纸上"西安事变"的消息,编成了长篇现代书目《西安和蒋》。民国三十二年,他到来安新四军驻地为刘少奇、罗炳辉等新四军领导人专场演出,受到了赞誉,战士们称他为"红色鼓书艺人"。新四军军部用约五十厘米长的白布写了证明,加盖印章,作为他演唱的通行证,让他在津浦路东西各处为新四军演出。洪利用巡回演出之便,为新四军传递情报。民国三十三年,他路过嘉山县三界火车站时,遭到日伪汉奸盯梢追捕。情急中他跳上货车逃到上海,在吴淞口一带卖艺,直到全国解放。

1949年底，洪自成返回嘉山县明光镇，在中华书棚和老菜市书场说书，演出书目有《海瑞》、《三国演义》、《西安和蒋》等。此时洪自成有了丰富的阅历，演唱技艺更臻成熟。他的唱词念白节奏明快，激情充沛，刻画人物绘声绘色。二十世纪五六十年代，洪自成在明光拥有大量的听众。

1976年，洪自成病逝于嘉山县横山乡。

刘建云（约生于1894—1954）　安徽评书艺人。霍邱县坝山乡人。出生于地主家庭，幼年家道富裕，读过五年私塾。后家境败落，穷至上无片瓦、下无立锥之地，被迫讨饭度日。因其颇通文墨，口齿又伶俐，被当地花子头看中，收为门徒，传其捉蛇、熬膏药的本领。二十多岁继任霍邱县叫花子总头目。刘建云不愿如此终其一生，一直想谋一自食其力的生路，三十岁左右，他终于脱离叫花子生活，拜评书艺人张二为师，学说评书。

民国三十四年(1945)，刘建云学艺满师，在霍邱县城设场开书，晴天在黉学院内广场，雨天在点将台。由于他文学功底较深，生性聪明有悟性，说书的气质神态潇洒从容，引人入胜，不久就在霍邱县城走红。

刘建云与许多说书人最大的不同是从来不说传统旧书，全部自编自说，他师承的只是师父的技巧。这在旧艺人中实属少见。他一般是在头一天晚上看书，次日便在书场即兴发挥。所说书目都是当时各书局出版流行的武侠小说，如《武当豪侠传》、《剑侠奇中奇》、《山东怪侠传》、《剑底莺声》等。这些书目对偏爱新奇的青年人有很大的吸引力。

1951年，刘建云在合肥曲艺艺人培训班学习后，回霍邱开始努力学说新书，自编的书目有《李家圩枪声》，改编的书目有《新儿女英雄传》、《破晓记》等。

1954年刘建云病逝于霍邱县城。

江子英(1894—1963)　安徽大鼓艺人。安庆市城区任家坡人。父亲开"半剂堂"药店，家境小康。受家庭熏陶，有一定的文化素养。少年时即爱听安徽大鼓，常从塾馆溜到书场悉心听唱。后家业凋零，生计艰难，拜安徽鼓书艺人白松生为师。两年学艺即可单独设场说书。师父是淮北人，江子英掌握安徽大鼓技艺后，为迎合当地人的欣赏习惯，改淮北语为安庆话，改原来的重捶高嗓门为轻柔击鼓，随情节需要而低吟慢唱，韵味无穷。并将安庆民间歌曲化作鼓书腔调，吸收安徽评书刻画人物的技巧，讲究手眼身法步的运用，有时手持鼓条离开鼓架扩大表演空间，深得当地听众的好评，称他所唱具有地方特色的安徽大鼓为"安庆大鼓"。

江子英嗓音醇厚，从不沙哑。因有文化，说唱时常旁征博引、即兴发挥，使情节更加丰富。擅唱《金鞭记》、《杨家将》、《包公案》，时有出新，故而江子英的演唱，受到听众们的喜爱，并成为他们茶余饭后的谈资。

中华人民共和国成立后，安庆市文化馆安排江子英在文化园书场说书。1950年，安庆市曲艺研究会成立，江子英被推选为主任。他组织一批安徽大鼓和安徽评书艺人，以市曲

艺研究会的名义在安庆四牌楼曲艺场、江沿茶馆等地演出，为繁荣安庆市的曲艺事业作出了一定的贡献。1954年当选为安庆市第一届人民代表大会代表。

江子英收徒多人，知名女安徽大鼓艺人何秀卿即为其得意门生。

1963年，江子英病逝于安庆。

陈敬德(1894—1960)　　坠子琴师。宿州市褚庄乡上陈家人，后移居刁山。陈敬德双目失明，以拉坠胡出名。收有高徒陈家章。人称陈敬德为“老陈瞎子”，陈家章为“小陈瞎子”。陈敬德技艺享誉江北(长江以北)，人称“盖江北”。

陈敬德技法娴熟，能用坠胡模仿各种声音，惟妙惟肖。尤其拿手的是模仿唢呐、笙、笛、锣鼓，他能奏出红白喜事中迎送客人的热闹场面，模拟其由远及近，再由近及远，十分逼真。还善于模拟人声。

陈敬德的上进心特别强，他平时非常爱惜自己的坠胡，可是据说在一次与江南艺人的比赛中，却亲手摔碎了心爱的坠胡。原因是比赛时有人以一根弦演奏。陈敬德发誓要超过江南艺人，从此日夜练习不辍，终获成功。

陈敬德有影响的曲目有《大出殡》、《小寡妇上坟》、《百鸟朝凤》等。

于同昌(1896—1955)　　安徽琴书艺人。原籍山东郓城。幼时家资颇厚。祖父、父亲及三个姐姐，均爱在客厅弹唱琴书自娱。后因父亲伤了人，为避报复和诉讼，举家迁至安徽萧县黄口镇定居。

于同昌自幼已掌握了琴书的弹唱拉打等多种技艺。民国十九年(1930)前后，又从师菏泽地区著名琴书艺人王三继续深造，尽得真传，艺术精进，尤其是软弓演奏造诣更深。抗日战争前，于家在黄口开粮行，日军入侵后，全家即以弹琴卖唱挣钱糊口。

于同昌演唱的曲目多为中、短篇，如《打蛮船》、《王天保下苏州》、《李双喜借年》、《王三姐拜寿》、《水漫金山》、《断桥》、《祭塔》等，故事情节生活情趣甚浓，唱腔悠扬婉转，柔润动听，洋溢着欢快、健康、热烈、朴实的情绪。他演唱时，伴奏的乐器除扬琴外，还有手坠子、软弓(京胡)、筝、笛、碟子等乐器，这在当时曲艺演出中较为罕见。他演奏的〔上河调〕、〔下河调〕、〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔满江红〕、〔金钱落〕、〔太平年〕、〔凤阳歌〕等十数种曲牌，如行云流水，赏心悦目。每到一处，吸引无数听众，在萧县一带，风靡一时，人称“盖三县”。

于同昌一生收毛庭环、毛庭歌、毛庭柱等二三十名徒弟。其中，以活动在山东衮州的刘何山、刘何正最为走红。女儿于巧云也曾以其娴熟的演唱征服过众多听众。

1955年于同昌病逝于萧县。

李瑞生(1896—1979)　　安徽评书艺人。外号李小秃子。颍上县城关人。出身富商门第。幼读私塾，通晓诗词歌赋。因家资丰厚，生活奢靡，十八岁时，长期寓居寿县正阳关，吃喝嫖赌，极尽挥霍之能事。因之家产荡尽，生活无着，便拜评书老艺人(姓名不详)为师，下海说评书。他熟悉古典文学，擅于编顺口溜，多自编书目，如《七十二陈家》、《吴玉桥拍棺

材》等，情节荒诞，语言幽默，多讽刺富豪乡绅，嘲笑浪荡子弟，抒发自愧情感。中华人民共和国成立后，他积极编说新书目，有《闯王起义》、《蔡锷起义》、《花英》等。他口齿清楚，字字让人听懂。时时在情节中插入幽默有趣的语言，引起听众兴趣。李瑞生长期在颍上县城说书，还流动于寿县、凤台、阜阳等地，在听众中有一定的知名度。1952年，他以新编《花英》参加阜阳地区曲艺会演，获演出奖，并多次参加县文化馆举办的各项曲艺活动，对编唱新书有一定贡献。

谢有银(1897—1976)　安徽大鼓艺人。定远县蒋集乡人。早年唱小锣(门歌)，因演唱《小五拐打南京》成名，人称谢五拐子。十七岁拜江苏淮阴人陶文兴为师，改唱安徽大鼓。

谢有银不识字，但记忆力颇强。每次唱新书之前，他让过继侄子谢道宽将说部照本宣科读给他听，往往只一遍便了然于胸。然后据此添枝加叶，重塑人物，丰富情节，用安徽大鼓的语言演唱出来。谢有银说书很注意情节的真实，尤其注重细节描绘。他结合自己的生活实践予以发挥，对各种语调的掌握颇见功力，很受听众欢迎。谢有银会的书目甚多，有《杨家将》、《天宝图》、《地宝图》、《隋唐》、《五代残唐》、《十把穿金扇》、《云台中汉》、《大八义》、《小八义》、《大清传》等，尤以《月唐》最为得心应手。这部书是他向一个退职的国民党文书学来的，当时他正在芜湖说书，这位退职文书是他的书迷，购有一套《月唐》唱本，向谢有银推荐。从此，谢有银便与这位文书吃住在一起。每晚文书给他念一段，谢细细揣摩领会，第二天就在书场演出这一段。如此数月，将一部《月唐》学到手，受用终生。

谢有银在芜湖说唱多年，声誉甚佳。民国二十六年(1937)回到家乡肥东，在各集镇巡回演唱。中华人民共和国成立后进入合肥，在东门大桥、双岗、小花园等处设棚唱书。他收徒很多，较著名的有：甘华福、王本银、陆凤山以及商得山、颜邦金、熊传应等。谢有银为人忠厚、讲义气，对门徒不但在艺术上精心传授、不厌其烦，而且在生活上极其关心，经常为徒弟的困难慷慨解囊，很受徒弟们尊重。

1966年后，谢有银回到肥东不再说书。1976年病逝。

李家生(1898—1981)　安徽大鼓艺人。颍上县南照集人。出身中农家庭。幼时酷爱曲艺，上私塾时，经常溜到集上书场听书。十八岁投师安徽大鼓艺人朱华庭，专心学艺，二十岁即出师说书。经常流动于阜阳、霍邱、颍上、阜南县城演出。拿手书目为《大宋金鸠记》。他善于吸收各门派艺术，唱腔时而南腔北调，时而融入民歌小曲，听众称其为"老妖怪"。中华人民共和国成立后，李家生定居颍上，固定在县城书场演出。他一生广收门徒，先后有二十余人。他对徒弟很严格，不但要求熟练掌握技巧，还要求适应听众心理，不断丰富书目和唱腔。其门徒以南照集为中心，在全县开展活动，影响甚大。颍上县曲艺协会成立时，李家生被选为副主席、县曲艺队队长。1964年，他和刘凤鸣、李玉坤、吴瑞鼎合作，改编同名现代小说《林海雪原》为长篇鼓词，在城乡各地演出，受到听众欢迎。他热心曲艺事业，多次受到县文化局，文化馆的表彰。

俞茂兴(1899—1980)　　含弓调艺人。七岁时因病双目失明,十一岁投师学艺。由于他听觉敏锐,口齿清楚,嗓音清脆,记忆力特强,且学习刻苦,十二岁便能自拉自唱许多曲目。出师后正式从事含弓调演唱活动。抗日战争期间,因不便远出,他仅流动于巢县、含山一带。因此他唱的含弓调一直未受外界曲种影响,保持着乡土的本色。

中华人民共和国成立后,俞茂兴常为地方业余剧团教唱、伴奏。1958年冬,含山县文化馆由俞茂兴处挖掘、记录了《陈姑追舟》、《王智贞描容》、《卖油郎独占花魁女》、《刘二姑吵嫁》等曲目。前三个曲目先后参加芜湖地区民间文艺会演,深得上级领导的重视和同仁的青睐。

1961年,含山县文化部门成立含弓调挖掘整理小组,把俞茂兴请进县城,派专人照顾其生活。先后又记录了《白兔记》中的《李三娘挨磨》、《窦老送子》、《咬脐(郎)打猎》,《白蛇传》中的《游湖》、《赏午》、《合钵》、《祭塔》等整本曲目和《安安送米》、《芦林相会》、《金莲调叔》、《机房教子》、《小寡妇上坟》等单本曲目。同时还记录了数十种唱腔。《刘二姑吵嫁》通过加工整理后上演。

桂伯炎(1900—1931)　　小调胡琴书词作者。六安人。

民国九年(1920)秋,桂伯炎入六安县立第三甲种农业学校学习。当时,该校汇集了不少具有民主进步思想的教员和学生。受其影响,桂伯炎产生了变革社会的愿望。民国十年,安庆发生“六·二”学潮,桂伯炎与同学组成声援团奔赴安庆,直接参加斗争。在火热的政治斗争中,逐渐成熟起来,最终走上革命道路。

桂伯炎于民国十六年(1927)加入中国共产党,历任六安中心县委常委兼宣传部长、组织部长。同年,为宣传革命思想,争取民众,他利用民间流传的曲艺小调,填写了大量唱词。较为流行的有《小放牛》、《穷人调》、《妇女革命歌》、《十二月革命歌》等十数篇。

桂伯炎创作的唱词,内容大多是反映社会底层的劳苦大众所经受的种种苦难,极易与听众产生共鸣。如《穷人调》写一个穷苦人由于生活无着,告别亲人去工厂做工,受老板打骂、克扣工钱。做小贩,又因兵荒马乱而遭抢。不得已去当军阀兵,最终成了替死鬼。该小段告诉穷苦人,要想翻身只有走投奔红军的革命道路。《小放牛》写一个穷人的孩子为地主放牛,从早到晚苦累不堪。作者使用与地主家的孩子作对比的手法,突出穷人孩子的苦难,以唤醒人们的阶级觉悟。

桂伯炎编写的唱词,语言流畅,多用大众口语,易懂易记,一学就会,在皖西北苏区一带很受欢迎,流传甚广。

民国二十年(1931)年初,中共皖西分特临委调桂伯炎担任特区文化教育委员会主任。他不忘督促各地苏维埃和群众团体组建宣传队、列宁俱乐部等。是年冬,桂伯炎在“肃反”中被张国焘杀害于麻埠,时年三十岁。1955年平反昭雪,追认为革命烈士。

马俊武(1900—1973)　　坠子艺人。字崇文,艺名马何清、马老二。祖居山东,幼时随

父迁居阜阳。

马俊武出身于曲艺世家，父亲马本先为大铙艺人，姐姐亦唱大铙，哥哥马崇章唱渔鼓。马俊武十三岁学艺，拜师李本全。三年满师后即在阜阳城坐棚演唱大口坠子。他嗓音洪亮宽厚，久唱不哑。当时阜阳城里流行几句顺口溜："康亚东东扯西拉，马老二光唱不哑……"进入中年，马俊武的演唱愈益炉火纯青，表演渐趋稳健。开书前马俊武总是不慌不忙，稳稳一站，不论唱多少时间，自始至终保持站势，动作幅度从不越出桌角以外。马俊武靠扎实的基本功和丰富的书目吸引听众，在阜阳城书场坐镇多年，拥有一大批固定的老听众。出于对他演唱的喜爱与推崇，听众戏称他为"独霸阜阳一只虎"，并把他与另外两位马姓著名艺人并称为："淮北三匹马"。马俊武常演的书目有：《刘公案》、《鹦鹉传》、《云台中汉》、《龙凤再生缘》、《走马春秋》、《孙庞斗智》、《秦始皇兵吞六国》、《上八美》、《下八美》、《十把穿金扇》、《说唐》、《罗通扫北》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《月唐传》、《五代残唐》、《陈桥兵变》、《赵匡胤困南唐》、《金枪北宋杨家将》、《精忠岳飞传》、《五子登科》、《乡鞋记》、《左连城窜御状》、《罗纱记》等几十个传统书目，同行艺人都称他作"书篓子"。

中华人民共和国成立后，马俊武的坠子艺术受到政府和群众的尊重，曾五次参加阜阳地区曲艺会演，两次参加省曲艺会演，并于1958年参加全国首届曲艺会演。马俊武长期担任阜阳地区曲艺协会主席，1955年当选为阜阳县人民代表。

马俊武曾收陈教明、胡教法（盲艺人）两位高徒，现均已年逾花甲，都是在阜阳城长期演唱并有一定声誉的老艺人。

1973年马俊武病逝于阜阳。

金永良（1902—1957）　安徽评书艺人。萧县大屯镇人。十三岁学唱淮北花鼓。二十二岁时辗转到南京谋生，常去黄泥滩书场听评书艺人阎洪亮说书，钦羡其精湛技艺，要求拜师。阎氏评书七世家传，授子不授徒。阎因无子授艺，乃收金永良为义子，传授书艺。阎卧病于床，金永良夫妇侍奉老人。阎睡在床上传授技艺，金永良边学边演，三年后老人病故，金即设摊说书。其所说书目主要是《黄杨英雄谱》。以黄三太和杨香五闯荡江湖为线索，从彭朋坐三合县开始，接着是黄三太镖打窦尔墩，打虎救驾，杨香五三盗九龙御杯，三盗赤金马镫，以及三下东海岛，攻打金家井等。全书浩繁曲折，长达数百场。此外还有《大红袍》、《雍正剑侠图》、《三侠剑》、《秦始皇兵吞六国》等十数部。金永良在南京夫子庙、华昌、黄泥滩等地书场说书十余年，长演不衰。他还编创了明朝末年青年胜英与黄三太之父太平侠黄滚为主要人物的一部侠义评书《大明双侠》。

金永良在南京华昌书场说书时，恰值安徽大鼓艺人陈友海（艺名"盖三江"）在孙家书场唱书，对门王家书场无人敢演。金永良问王家为何不接唱书的？王说："谁能顶住盖三江？"金永良自告奋勇。王家许他："你要来说书，我三个月不收棚钱。"第一天来听金永良说

书的只有七个人。一个月后，陈友海的观众被拉去一半。陈友海暗暗吃惊，悄悄潜入王家书场，金永良正说《黄杨英雄谱》，台上台下融为一体，热气腾腾。陈友海想：我且停三个月，待他把这《黄杨英雄谱》说完再杀回马枪不迟，便去浦口唱了三个月。回来一看，这边仍是《黄杨英雄谱》，他又到蚌埠唱了半年，这部书还没说完，而且听众越来越多。此后，陈友海再也不来华昌了。

抗日战争前夕，金永良回到家乡萧县，又拜柴门艺人张孝科为师，融通苏皖评书的特点，技艺更加精进。从此，金永良一直活动在萧县、永城、临城、徐州一带。晚年，他将一生说书的精髓凝炼成"六笔"、"八口"、"三身势"的经验，用以传授弟子。六笔为明笔、暗笔、倒插笔、埋笔、伏笔、惊人笔。八口为喝顿口、阴阳口、顿送口、巧口、技口、热口、凉口、贯口。三身势为站势、坐势、表演势。金永良一生共收徒三十二名，一百零八名徒孙。较出名的有：山东的王子祥(山东省曲协副主席)、淮南的张元凤、蚌埠的桑元仁等。

1957年金永良病逝。其长子金岐山继承了他的全部书目和技艺，足迹遍布萧县城乡，至今仍坚持下乡说书，并口述出版了《江湖第一侠》、《王老会七侠》、《滴血双刃》三部长篇，共一百八十万字。

杨殿臣(1902—1980)　安徽评书艺人。艺名杨小毛子。原籍安徽和县雍家镇。杨家原为粮商，杨幼时家境优裕。他酷爱曲艺，广泛阅读古典小说名著和各类武侠小说。二十多岁时，家业逐渐凋零，迫于生计，杨殿臣投师北方评书老艺人张合虎学说评书。数年出师，始在和县各集镇挂牌演出，获好评，听众日广。后又在芜湖大花园、南京夫子庙、上海徐家汇、合肥包公祠、含山、定远、全椒、马鞍山、当涂、宣城等地流动演出，声誉远播。二十世纪五十年代初期，杨殿臣定居含山，借用菜市场说书，日夜两场，听众如潮。后由县文教局拨款，在含山东门遇仙桥建造四间曲艺场，能容纳听众百余人，由他说书，经常客满。杨殿臣最擅长的书目有：《三侠剑》、《济公传》、《大八义》、《小八义》、《黄三太》、《三国演义》、《七侠五义》、《小五义》、《七剑十三侠》等。他说书咬字清楚，口齿伶俐，善于掌握节奏，制造气氛，松紧快慢、抑扬顿挫恰到好处。再辅以干净明快的动作，很能扣人心弦，引人入胜。如他演出《三侠剑》，在讲到主人公昆仑侠胜英"三支金镖在绿林，甩头一子镇乾坤"时，以口技形体"发镖"，有声有色，精彩绝妙。在说《济公传》时，他模拟济公形象，口念"俺勒嘛阿迷哼赤会合"九字真言，声腔颠怪，形象独特，令人叫绝。听众叫他"溜歪斜"，称他为"活济公"。

杨殿臣从艺数十年，品行端正，艺术上精益求精，五十年代曾分别获得省、地曲艺调演二等奖。杨殿臣一生收徒四十余名，其中被听众誉为"四大名旦"的葛文生、刘增道、汪定、吴少林后来都成为沿江一带有名的评书艺人。"文化大革命"开始后，杨殿臣离开书场，在芜湖市鸡窝街继子李长发家度过晚年。

陆殿选(1902—1978)　安徽琴书艺人。艺名陆宗庭。利辛县旧城区陆风庄人。出

身中农，读私塾五年。青年时学过中医，当过游方郎中。爱看古侠小说，善结交戏曲、曲艺朋友。民国二十二年(1933)，从师颍上县耿棚区孙庄安徽大鼓艺人孙立华学艺。出师后在颍上、阜阳一带演唱。其妻出身琴书世家，能自操扬琴演唱，陆遂随妻改唱琴书。夫唱妇和，在淮河沿岸寿、颍、阜各县颇负盛名。陆殿选擅唱的书目为《王天宝下苏州》、《岳超办案》、《天宝图》、《张廷秀私访》等。他稳唱稳打，自己拉坠胡，妻子奏扬琴。他强调唱腔的音乐性，声情并茂。嗓音纯正，吐字清晰，说白流畅。他擅唱一些悲剧书目，每唱到动情处，十分感人。有时，兴致很高时，常和妻子对唱、对白，把演唱推向高潮。二十世纪四十年代中期，他曾在家乡组织"文明清音琴书班"，全班十余人，着艳丽服装，配丝弦乐器，分角色演唱。在县城登台时，还化妆演唱，盛极一时。后来发展的书目有《双锁柜》、《打蛮船》、《罗衫记》等，演出范围扩大到亳州、蒙城、阜南等地。1949年，演出于涡阳县义门集。中华人民共和国成立后，陆殿选回乡在辛利各集镇演出。一生收徒十余人，知名者为王成修、任成美、王成真、吴成华等。

陈家章(1903—1976)　　坠子瞽目琴师。宿县城西陈营孜人。十二岁从师坠琴高手陈敬德。他以伴奏为主，也兼演唱坠子，嗓音虽不出众，但韵味浓郁，调门丰富，深受群众欢迎。有影响的书目有：《王天宝下苏州》、《双锁柜》、《辞曹》、《雷公子投亲》、《潘金莲拾麦》、《金山寺》等。唱书初期由他人代为击节，民国十八年(1929)后改为脚梆，自拉、自打、自唱。

二十世纪二十年代初，陈家章随叔父陈志信到江苏如皋、南京和上海等地巡回演出，在如皋时学拉京胡，并以坠琴模拟京戏各流派声腔。民国十九年(1930)，陈家章携堂弟陈家玉先后到河南开封、郑州、洛阳和湖北武昌等处演唱，后又到江西九江、南昌等地演出。其间，他以坠琴模拟谭鑫培、孙菊仙、汪笑侬、龚云甫、金秀山、梅兰芳等人的知名唱段作为主要节目，也演奏民间乐曲和小调。

陈家章一生致力于研究坠琴的各种演奏技巧，在实践中不断创新，其功底扎实，艺术造诣很深。全国坠琴拉戏的知名艺人有"三大家"：北京沈玉书丝弦拉戏、山东王殿玉铜弦拉戏、安徽陈家章以钢弦拉戏。陈家章弓指法娴熟，极富创造性，还能用坠琴拉出柳琴的弹奏声，用双弦双指模仿笙、唢呐的和声，音响逼真。陈家章是瞽目艺人，有着敏锐的听觉、强烈的乐感和高超的演奏技巧，模拟自然界和生活中众多声音栩栩如生、信手拈来，还能摹拟鸟叫、蛙鸣、纺车、轮车的声响等。特别出色的是他演奏的《大出殡》，能运用坠琴的各种特技和音区、音色的变化，表现民间丧葬仪式中特有的悲哀情绪和复杂的音响效果，如：男女老少哭声交错并夹杂着劝止声、唢呐锣鼓的喧闹声，鸡叫、狗咬、杀猪、宰羊以及摔"老盆"的声音……

宿州一带拉坠琴的艺人在艺术上均受到过陈家章的影响，如夹沟的知名弦手卢大明，东三铺的王志祥等，他们演奏的《小喇叭》、《百鸟朝凤》等曲子都得到过陈家章的指点。

陈家章于1957年参加全省曲艺汇演。同年又被选拔到上海参加华东曲艺观摩演出大

会，以演奏《百鸟朝凤》获二等奖，并受到陈毅等领导人的接见。《文汇报》和其他报刊发表了他的照片及评论文章。陈家章1959年加入宿县曲艺协会，“文化大革命”前享受“高级知识分子”待遇。“文革”中被下放原籍三八乡陈营孜村，以演唱为生。弟子有：谷宗武、高善奎、陈龙泉、杨守勤等。

1976年病逝。

杨延朝(1903—1976)　　安徽大鼓艺人。艺名少青。二十岁时从师吴天福学艺，出师后始唱于肥东、肥西、寿县、合肥。抗战时期举家南迁当涂县陈家圩。在当涂，白天打工，晚上演唱。1949年9月后，常去南京、芜湖等地演唱。杨延朝早年念过私塾，有一定文化，加之记忆力惊人，嗓音高亢，演唱卖力，很能吸引听众，演出常常爆满，节目亦常演不衰。他擅长演唱长篇，如《岳飞传》、《包公传》、《杨家将》等。中华人民共和国成立后，他除演唱一些传统书目外，还编演了《铁道游击队》、《平原枪声》等，并经常以“书帽”的形式，自编短小书目，宣传党的方针政策，曾被当涂县委宣传部授予“宣传模范”称号。从艺四十余年，培养了一批安徽大鼓艺人。逝世于当涂县。

袁海波(1903—1983)　　淮词艺人。名启龙，字海波。自幼右眼失明，外号“瞎老一”。

袁海波出生在阜南县王化集东袁大塘村一个贫苦农民家里。幼年上过两年私塾，因家贫辍学，帮舅家放牛，十岁左右流浪到三河尖。三河尖位于固始(河南省)、霍邱、阜阳三县交界处，素有“鸡叫狗咬听三县”之称，系淮河码头重镇，商旅生意兴隆。袁海波的大姐夫“张二少”开馆子，袁海波与其姐夫及船上的客商、歌妓，学会了淮词(约在1916年)。稍长，袁海波卖篦子为生，走集串乡，以唱淮词招揽顾客。青年时又投师黄老聚，学习民歌及嗨子戏，成为能歌善舞的多面手，逐渐有了声誉，常被邀请参加各种民间喜庆娱乐活动。二十世纪三十年代中期，袁海波因教灯班、办庙会，经常寄居中岗镇，与当地的淮词名手李晋卿、张慎卿、卢仲益、卢文涛、童志伟等人交往甚密，彼此切磋艺术，交流心得。袁海波不仅能唱，还能演奏笛、箫、碟、盅等乐器。他记忆力强，直到七十多岁还能完整地演唱几十首淮词曲目。袁海波拿手曲目有《一到十》、《水漫金山》、《火烧赤壁》、《春闺惊梦》等。

1953年，袁海波赴省城合肥参加了由省文化局组织的艺人训练班。学习期间，袁海波演唱了淮词《陈杏元和番》，颇受好评。

1958年，袁海波受聘到阜南县文工团当老师。先后当选为县第四届、第五届人民代表大会代表。1963年退休。晚年仍热心于艺术事业，多次接待省、地、县专业人员的采访求教，口授上百首民歌小调。1975年以后，健康状况恶化，他还带病将十几支早年流传的传统淮词曲目作了录音，为后人留下了一份宝贵的文化遗产。

1983年，袁海波病逝于阜南。

李玉坤(1903—1983)　　安徽大鼓艺人。绰号“李大麻子”。颍上县耿棚人。出身于曲艺世家，祖父、父亲、兄弟都唱曲艺，全家有六盘大鼓、两把坠琴，自幼便受到曲艺艺术的

熏陶，随父辈奔走江湖。十二岁时能在正书前唱小段，十七八岁时便能单独设摊。他主要在颍上县城书场演唱，也流动于附近寿县、阜阳、阜南县城演出。李玉坤善于吸收兄弟曲种，博采众长，以鼓书唱腔起势，糅进京戏、柳子戏、四句推子、倒七戏、门歌等唱腔的曲调和韵味，使唱腔色彩更加丰富。在刻画人物上，善用鼓条摹拟戏曲中生、丑、净、旦的一些程式动作，以表现人物的形态和复杂情感。听众称“李大麻子是有书有戏”。这种推陈出新的改革，受到听众欢迎。长篇传统书目有《罗成贩马》、《张廷秀私访》、《响马传》、《施公案》、《彭公案》、《包公案》等。

中华人民共和国成立后，李玉坤被选为颍上县曲艺协会第一任主席。1952年，他以《罗成贩马》参加阜阳地区曲艺会演，获演出奖。曾多次被地区和县文化主管部门评为曲艺先进工作者。

李教令(1904—1957)　　渔鼓艺人，后兼唱坠子。萧县新庄镇肥庄村人。十七岁时拜李合新为师，学唱渔鼓，是邱祖龙门派张门第十七辈弟子。

李教令身材魁梧，潇洒英俊，生就一副洪亮优美、久唱不衰的好嗓子。他口齿伶俐、吐词清晰，行腔婉转自如，初登曲坛就吸引了不少听众。他一生勤奋好学，博采众长，富有创造精神。在长期的演唱实践中，李教令巧妙地将渔鼓、大鼓、民间小曲和梆子腔的曲调糅合起来，丰富了坠子的唱腔。特别是吸收了史家坠子以唱段子活见长的“坤口花腔”，渐渐形成了自己的独特风格。他的演唱，时而粗犷高昂，以气势雄浑夺人；时而大小嗓并用，半说半唱，滑稽、诙谐，令人忍俊不禁；时而花腔迭用，俏口连珠，运用安徽大鼓的“搅舌”、结尾的闷音，大大增加了演唱的趣味和效果，往往把听众引上欢快狂喜的峰巅；时而又寒腔低回，缠绵悱恻，如泣如诉，使人坠入悲痛欲绝的境界。李教令演唱的主要曲目有：《秦英征西》、《万花楼》、《小八义》、《空棺记》(《龙青海投亲》)、《白罗衫》等十余部，多是中长篇大书，其中以《万花楼》、《空棺记》和《白罗衫》更为出色。他还根据听众的反映不断增补、修饰、加工演出书目，使之渐臻生动、完美。李教令演唱时面部表情丰富，善用眼神，装龙像龙，装虎像虎，声情并茂，感人至深。每至“煞书”，听众总是迟迟不肯离去，要求加演，李教令从不“迁就”。有的人气得赌咒发誓再也不听他演唱了，然而，第二天坠胡、简板一响，那些书迷们还是禁不住李教令艺术魅力的诱惑，来得最早最快。

民国三十二年(1943)春，李教令加入了杜庆祥掌班的大扬琴班，并建议该班改唱坠子曲调，更名“道情班”。因其年长，艺辈也高，在群众中影响颇大，班中艺术骨干均拜李教令为师。在其后的十数年间，李教令在苏、鲁、豫、皖等地巡回演出，一面探索，一面总结经验、传授门徒，对流行于安徽的坠子形成和发展，唱腔的改革、曲目的丰富都作出了积极的贡献。

1957年，李教令在濉溪演出时病故。

康亚东(1904—1966)　　安徽评书艺人。外号康八。颍州(今阜阳市)人。父亲在原

颍州老城隍庙游艺场算命为生。康亚东随父学习四书五经，后考入公立学校，高中毕业。辍学后，拜城北乡周棚安徽评书艺人(姓名不详)为师。二十一岁开始在县城各书场说书，曾流动演出到涡阳、怀远、亳州、蒙城等地。他的代表书目是《黄三太》。一部书可说四五个月，甚至半年。他常在情节紧要处横生枝节，连说几场再回到原处。他说的《黄三太》曾轰动颍州，成为人们茶余饭后的谈资。《济公传》、《永庆升平》也是他常说的书目。康亚东说评书时除用醒木、纸扇作为道具外，还爱在手中拿一根小木棍(艺人名之曰量天尺)，用它来比划摹拟各种兵器，辅助表现各类人物的动作。他交代人物，特别细致、鲜明，常用现成的赞赋描写，并在赞赋中插入自创的内容，以增加述说的生动性。康亚东说书快慢得宜，自然流畅，声调高低适中。他文化程度较高，对古典文学有一定的造诣，开讲前，必先吟一段诗词作为书引。经常根据内容需要出口成章，或援引前人的作品或背诵自己的创作，或临场即兴发挥，博得听众的赞许。

袁士友(1904—1972)　　安徽大鼓艺人。寿县人。出身贫苦，从小帮人放牛，爱听书，是个大鼓迷。十七岁拜师学艺，属高门立字辈，艺名袁立顺。袁士友生性聪慧，师授书目一学就会，甚得师父钟爱。更兼嗓子极佳，音韵自然，演唱如行云流水，连唱数日，嗓子不败，人称"金嗓子袁立顺"。他唱书以情动人，将书中人物的喜怒哀乐表现得淋漓尽致，听众听他描述那拼杀的战场、恬静的闺房……犹如身临其境，故都昵称他"袁傻子"。袁士友的演唱活动地域宽广，东至南京、凤阳，南到霍山、六安，北至凤台、颍上、蚌埠，足迹遍及淮河两岸。经常说唱的书目有:《杨家将》、《呼家将》、《三侠剑》、《月唐传》、《十把穿金扇》、《八美图》、《九美图》等几十部长篇。袁士友喜欢自编自唱时事小段，抗日战争时期，他根据文明戏(话剧)的情节编成鼓词说唱《打日本》，群众听了非常过瘾。有一次袁士友从霍山县唱书回家，途经六安县被国民党军队拦住，要他唱书。袁士友唱了一段《打日本》，闯下大祸，一个头目说他是新四军的探子，捆打吊铐，折磨得死去活来。多亏六安县的师兄弟们多方托情送礼，才将他保释出来。

抗战胜利后，南京沿江码头一帮寿县籍的抬炭工人特别痴迷袁傻子的说书，专请袁士友到南京说书。袁技艺精湛，在南京新炭场一炮打响，以后越唱越红，小小书场，经常座无虚席。

中华人民共和国成立后，袁士友积极说新书，先后编出《解放区的天是明朗的天》、《恶霸不除民不安》、《送子去参军》、《唇亡齿寒》等新书目，配合反霸、土改、抗美援朝等政治运动，深受欢迎。1958年他自编自唱《湖坡洼地变江南》新曲目，唱遍全县治淮工地，县广播站录音在全县播放。县委书记嘉奖他一面特制的大鼓，袁士友背着这面大鼓唱遍全县城乡。

1964年县文化馆组织说唱艺人深入农村说新书，袁士友背起大鼓走乡串户，演唱《红岩》、《平原枪声》、《铁道游击队》、《儿女风尘记》、《芦荡火种》、《林海雪原》、《革命自有后来

人》、《焦裕禄》、《学雷锋》、《收租院》、《夺印》等几十部现代书目。1965 年袁士友参加县曲艺队。“文化大革命”后，县曲艺队撤销，袁回乡务农，收徒传艺，除传授儿子袁传纲外，先后收张宗山、孙宗海等七人，其中还有一位是衣食无着的女盲艺人。

1972 年袁士友病故。

苏庆堂(1904—1983)　　曲艺作家。别名贺萱。阜阳市行流镇人。出身于贫苦农民家庭，两岁丧母，五岁丧父，由继母邵继贤抚养成人。他喜爱民间曲艺小调，时常半天读书，半天逃学到书场听唱，同学送他绰号“学半天”。继母闻之，将他唤至身边，手指纺车哭道：“我孤苦守寡，受人欺凌，白天种地，夜晚纺棉，供你上学，你却贪玩逃学，不求上进，我还不如一条绳上吊死了！”苏庆堂当即跪在继母面前，发誓再不贪玩。从此，每晚母子共守一盏油灯，一个纺棉，一个念书，直至夜深。苏庆堂十三岁时家乡大旱，被迫辍学去药店学徒。他刻苦勤奋，好学肯干，被坐店中医邹老玉收为弟子，学会了炮制各种药材，医术也颇多收益。数年后，苏庆堂自己开业行医，时逢痘疹(天花)流行，他用师父的秘方救活很多儿童，经他医治脸面不留麻子，备受乡里称赞，成为当地名医。后来家有盈余，他不置买田产，除供儿子读书，他还热心参与乡里的民间娱乐活动，春节、元宵结社玩灯，不用乡邻凑钱，由他一人开支，渐渐成为玩灯主角。

民国三十六年(1947)，苏家遭土匪抢劫，积蓄被劫掠一空，苏庆堂痛不欲生。不久刘邓大军渡过颍水，家乡解放，他兴奋异常，编了一套十二属象节目，让儿童扮演，体现解放带来的欢乐和幸福。在大小集镇的庙会上，从春节直玩到农历六月初一，深受沙河两岸群众喜爱。清匪反霸时，他积极参加农村业余剧团，编写了大量反映当地真人真事的演唱节目。其中《卖余粮》被《阜阳报》发表，成为他公开发表的第一篇处女作。从此他长期从事业余文艺创作，以写曲艺为主、兼写戏曲，同时整理和改编传统曲艺节目，使之为新时代服务。数年间苏庆堂在省以上报刊发表经过整理的传统曲艺小段三十多篇，创作短篇曲艺作品六十多篇。

苏庆堂还引导儿子苏继坡、儿媳陆素英学习创作，亲自动笔修改，向他们传授写作经验。不久，儿媳写的《再不轻视学文化》、儿子写的《加紧学习莫迟疑》在省群众艺术馆主办的《大家演唱》扫盲专号同期发表。三人又合写了小戏《双送礼》，经业余剧团演出后，反复修改，在《安徽文化报》上发表。

苏庆堂创作的曲艺作品生活气息浓厚，语言生动、故事新颖、人物性格鲜明。代表性的作品有《怨娘亲》、《胡愁吃烤鸭》、《三老明骂风》、《吴二嫂的扁担》等，由上海文艺出版社编成专集出版发行。《刘二姐算卦》、《找长工》、《两迷吵架》、《哭婆婆》、《张灶君偷吃花生糖》等作品发表后，分别由作家出版社、安徽人民出版社、河南人民出版社收入曲艺集或出版单行本。《训石磙》、《闹花堂》、《大战三河尖》、《搬窑》等作品发表后，被安徽人民出版社编入庆祝中华人民共和国成立三十周年曲艺集《三号喜剧》。与他人合作的中篇曲艺《说唱捻

军》在《安徽群众文化》连载，后由安徽人民出版社选编为《建国十周年献礼作品》出版。

苏庆堂晚年身患疾病，仍坚持曲艺创作，经常在病床上琢磨词句，构思作品，创作了中篇曲艺《金陵奇冤》、《顶灯》、《审潘洪》及长篇曲艺《刘福通起义》等。直至临终，仍然惦念着《刘福通起义》，希望儿子帮助他把这篇作品改好。

黄元贵(1904—1984)　安徽大鼓艺人。原名黄虎山，外号黄麻子。凤台县杨村乡黄家湾人，后移居淮南市毕家岗。

黄元贵出身贫农，聪敏好学，二十一岁投师"柴门"艺人宋永清学艺，学艺之余，并刻苦自学文化，能看懂一般小说。他虚心向阜阳的同门师兄贾俊斋、马元良(金马驹子)、陈元海(盖三海)等人学习，白天演唱，晚上睡在锅门口学书。三年后，又辗转到颍上县谢桥向当地的三名秀才求教，读了很多诗词歌赋及古典文学名篇，丰富了演唱内容。苦学五年，回到家乡，于民国十九年(1930)春节在凤台县作首场演出，一鸣惊人，"黄麻子"的绰号从此响遍凤台城乡。

黄元贵身高一米八，瓜子脸，一双大眼，炯炯有神，烟黄色的脸膛上点缀着几颗白麻子。他的唱腔音域宽厚，声音洪亮，扬抑有致，悦耳耐听。他特别擅长于文书武唱，武书文唱，演唱时表情极其丰富，不同的哭、不同的笑，大怒小嗔，都能表现出特点，堪称一绝。他手上也别有工夫，可以拍出二十四响不同的音色。抬脚踢腿、击掌翻腕，更是干净利索，与众不同。演唱《卧虎山》时，唱到伍员与伍星马上交锋，他脸上变换着表情，手上同时做出各种武打表演，全场听众无不张嘴瞪眼、全神贯注。至二十世纪四十年代，黄元贵的表演技艺达到高峰，在阜阳、颍上、蒙城、凤台、寿县、淮南等地都拥有大批书迷。招牌一挂出，座无虚席。黄元贵六十年曲艺生涯，共演出了上百部书目，最拿手的是《三侠剑》，曾连演三百余场。他的书迷为听他的《三侠剑》不惜山高路远奔他而来。书目中他擅长说唱的是《月唐传》、《响马传》、《列国志》。

中华人民共和国成立后，黄元贵说书盛况不减。1957年，他到淮南市挂牌演唱，淮南谢家集艺人段立山不服气，邀他去谢家集对擂，《月唐传》仅开唱三天，黄元贵就明显占了上风。黄元贵并未以此傲人，而是主动去找段立山交换意见，结果两人成了好友。

黄元贵待人热情，胸襟宽广，很少门户之见，过路艺人有困难找他，他总是设法周济，从不拒绝。遇到向他学艺的青年后生，不论何门何派都予以指点。淮河南岸很多安徽鼓书艺人都直接或间接地受过他的教诲。他的徒弟庞明俭、王永开、周明文、宋明坤、何宏典等人，后来都成了当地知名的艺人；间接受他影响的年轻学员朱家彬，也成了鼓书界的后起之秀。

"文化大革命"期间，黄元贵无法演唱，在淮南毕家岗卖烟茶维持生计。1973年恢复曲艺演出，黄元贵又重登曲坛。凤台、颍上一带听众闻讯，纷纷写信邀他演出，声誉仍不减当年。

1984年黄元贵病逝于淮南市毕家岗，享年八十岁。

刘教林(1905—1971)　　安徽评书艺人。寿县南乡保义集人。出身贫农，父早亡，与母亲乞讨为生。十六岁时，遇寿县众兴集安徽评书艺人王子丹(王曾于徐州说书数年)，王怜其生活艰难，收为徒弟。师兄弟有刘教一、吴教南(吴月波)、孙教仁等。刘教林天资聪敏，学习刻苦，对师父的传授铭记在心，常一人暗地练习评说，甚得师父赏识，倾心教诲，两年即独自设摊说书。他演遍寿县城乡，并到下塘、吴山庙、双墩集等地演出。于民国三十七年(1948)定居合肥，并常年演出于合肥文昌宫、九狮桥、东门木滩等书场。常说的书目有《黄世龙》、《三侠剑》、《大五义》、《小五义》等，均为武侠短打传统长篇。刘教林口齿流利，表演细腻。曾向京戏演员学习戏曲表演程式，以丰富其刻画武侠人物动作的手段。合肥市曲艺团成立，刘教林被吸收为演员，多在市内各书场演出。

周治国(1905—1985)　　坠子艺人。原名周洪海，原颍州(今阜阳市)北王老人集周小寨人。出身贫农，家境清寒，初拜王明先为师，学小铙书。后又拜茨河铺艺人孙明德为师，改唱坠子书。民国十年(1921)独立演唱，在皖北书坛五十余年，成为颍河一带知名艺人。1959年，阜阳县曲艺协会成立时，他被选为副主席。

周治国开始在颍州城内城隍庙、北关、府院等书场设摊演出，后流动到周围太和、涡阳、阜南、颍上等县。民国二十一年以后，曾到徐州、蚌埠、南京等城市演唱。1950年，又回颍州定居演出。周治国的演出说唱并重，善于以各种身段，比拟人物动作和复杂的情感。他吐字清晰，无论在露天或书棚演出，都能让听众字字入耳。嗓音高亢、圆润，七十多岁时仍不倒嗓，唱声可以送到邻近书棚，同行演出前总向他打招呼："请关照!"故有"北霸天"的称号。其唱词道白，多用土语，通俗易懂。并喜在适当情节中，锲入当地或国家发生的趣闻和重大新闻。1971年在说唱《大红袍》时，传来林彪外逃坠机事件，他插话说："林彪这小子没良心，毛主席把他封恁大官，全家都吃商品粮，麻糊(阜阳县的一种早食)、油条尽他吃。他得恩不报，比严嵩还坏，摔死活该!"他擅唱的书目有传统长篇《九美图》、《鞭扫十八国》、《大红袍》、《呼家将》、《杨家将》等，现代书目《战火中的青春》、《烈火金钢》、《三世仇》、《红灯记》等。一生收徒甚多，知名者为杨立成、梁立山、郑立友、李立军、张立才等。

张家声(1906—1935)　　门歌艺人。出生于庐江县一贫农家庭。少年时代喜听门歌，十七八岁时开始编唱，在庐江县的三汊河至白山一带演出。他才思敏捷，为人正义，愤于当时的黑暗统治，即兴自编了许多抨击贪官恶霸、表达下层群众心愿的节目，颇受当地穷苦百姓欢迎。民国十五年(1926)白山附近圩区春荒严重，豪绅勾结官府哄抬粮价、囤积居奇，使贫苦农民临于绝境。张家声及时地用门歌对此现状进行揭露和抨击，激起了广大农民的革命情绪。民国十六年，庐江籍共产党员张守仁等潜回家乡建立地下党组织，在群众中进行土地革命和武装斗争的宣传。张家声主动靠近组织，与张守仁研究、商定宣传内容，由他编写新的门歌段子，在农民中演唱，并组织喜爱门歌的青年农民，到各村演唱。张家声先后

编唱了《农友歌》、《农民苦》、《打倒恶霸》等小段书目。民国十七年张家声加入了中国共产党。

大革命失败后，为逃避反动派的搜捕，张家声离开庐江。民国二十四年2月，他由江南返回庐江，参与领导庐北游击队，在戴桥、金沈、许家桥三角地区活动。7月，庐江反动当局为配合第五次"围剿"，对游击队进行大搜捕。8月上旬的一天，张家声带领游击队泅水突围，不幸中弹牺牲。

林教培(1906—1983)　安徽大鼓艺人。原名林业贵，肥东县常乐集人。自幼务农，民国十四年(1925)参加国民党十九路军第二师，由士兵升任连长。民国二十一年1月28日，日军侵犯上海，十九路军奋起抵抗，林在战斗中断残左臂，离伍回乡。生活紧迫，民国二十三年他从本乡鼓书艺人学艺，入柴门，排教字辈。一年后出师。初在家乡和合肥、巢湖一带演唱，后长期在芜湖及江南的宣城、郎溪、广德等地流动演出。他学习皖南语言，认真研究改进淮北鼓书的吐字和行腔，受到皖南听众承认和欢迎，称他唱的是皖南大鼓。他嗓音纯厚，改"卧嗓"为"立嗓"(本嗓音)演唱，更显柔润悦耳。他失去左臂，自己特制一种叫"八子莲花叶形"的竹板片，既可作檀板，又可作鼓条。击节时鼓板齐响，浑然一体，别具一番风味。听众为他独特的技艺喝彩，也为其抗日致残顽强献艺的精神所感动。他演唱的传统书目有《隋唐演义》、《刘公案》、《彭公案》等。1951年参加芜湖市曲艺大组。1953年芜湖市首届戏曲、曲艺会演，他以自己编唱的《打败美国野心狼》获演出一等奖；1958年参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会，他演唱自己改编的长篇《黄继光》中《舍身炸碉堡》一段，获优秀创作奖；1962年，他根据同名电影自编的《渡江侦察记》，参加芜湖地区群众文艺演出。林教培善于团结同志，热心公益事业，不断编唱新书，还创作了长篇鼓书《邱少云》。他所编唱的新书，内容都是歌颂战斗英雄人物。1960年，由芜湖市评为教卫文体社会主义劳动竞赛先进个人。同年，芜湖市百花曲艺团建立，他被推选为业务副团长。1968年，曲艺团撤销，林教培转至芜湖市胜利电影院工作。1979年退休，1983年病故。

陈　烈(1907—1971)　安徽大鼓艺人。东至县官港乡陈镇村人。出身贫苦农家。自幼聪明，记忆力强，少年时代即迷恋曲艺，加之为生计所迫，遂走上从艺生涯。陈烈善操鼓板，说唱幽默风趣，自成一家。流动演出于皖、赣、鄂交界地带的城镇乡村，颇为观众喜爱。

民国三十二年(1943)，已过而立之年的陈烈，被抓丁编入国民党部队。民国三十六年，其所在部队投诚，陈烈加入中国人民解放军，在宣传队从事文艺工作。历经徐州会战、济南战役、淮南战役。1949年复员回乡。在南门岭、官港区文化站工作，后担任镇南乡文化站站长。工作之余，常身背大鼓到附近农村为群众演唱。其书目有《隋唐演义》、《水浒》、《烈火金钢》等。1964年，陈烈参加了池州地区曲艺队员培训班，同年参加安庆地区文艺汇演并获奖。1971年5月，病逝于故里。

周汝彬(1907—1976)　安徽评书艺人。绰号周大炮。固镇县连城集人。少年时曾

在私塾就读两年，因家贫辍学务农。民国三十七年(1948)逃荒来淮南，定居大通。

周汝彬粗通文墨，喜读通俗武侠故事，初来淮南时人地生疏，找不到工作，常为附近邻居朋友讲故事、说笑话，聊解闲愁，因记忆好，长于叙述描绘，颇受欢迎。在朋友的怂恿下，他试着在大通街上挂牌摆摊，抱本说起了评书。由于他天资聪慧，勤于钻研，说书时十分注意听众的反应，回家后认真研究话本，揣摩人物性格，很快掌握了评书表演的基本技巧，并逐渐形成了自己的表演风格。周汝彬为人耿直，刚强火暴，说书声音洪亮，节奏明快，声形并举，抑扬有致，尤其善于描绘格斗、追杀以及两军交战等热烈场面。他在叙述中不失时机地伴以拳脚动作，须发颤抖、眉目传情，卓有精神，令听众心魄震撼，如身临其境，连呼"过瘾"，依依不舍。

周汝彬说书技艺日益精湛，不再满足于街头摆摊。1956年，在当地市区组织的帮助下，经过多方奔走筹划，终于在淮南市大通区交通街建立了淮南市第一个可容纳一百余人的书场。各地听众闻讯而来，书场日日爆满。周汝彬又拿出钱物，于1958年先后在大通区九龙岗老街和八公山老街建了两个有简易舞台的书场。开始听众自由出入听书，后因拥挤混乱，改为售票演出。不久，周又在大通小铁道下(现大通区街道办事处)建起了一个有六间演出厅、可容纳二三百人的中型书场。在他的带动下，大通区的义合村、窑神庙等地民办书场纷纷建立，各地说书艺人趋之若鹜，大通区一时掀起了评书热。在大通区文教科的帮助下，周汝彬联系了孔文凤、周永坤、陶传国、李子英等当时有影响的艺人组成了大通区曲艺组，周汝彬任组长。曲艺组以大通书场为主阵地，并活跃在淮南、长丰、怀远等地，赢得了很多听众。

周汝彬早年擅长的书目有《三侠剑》、《雍正剑侠图》、《水浒》等。1949年后以说新书为主，有《吕梁英雄传》、《红岩》、《烈火金钢》、《新儿女英雄传》、《平原枪声》等。其中《三侠剑》尤为出色，每次开讲，听众如潮，赞不绝口。该书目参加1956年安徽省业余文艺汇演，荣获银牌奖。

周汝彬一向勤奋，对业务精益求精，有很强的事业心。他一方面做好书场和曲艺组的管理工作，一方面经常与同行切磋技艺，同时注意培养青年艺人，帮助他们提高演出水平，当时较有名气的艺人陶传国、周永坤都曾从周汝彬处获得教益，甚至连蚌埠安徽鼓书艺人张立青(二黑子)也慕名前来向周先生请教技艺。

"文化大革命"开始后，大通书场被造反派占据，周汝彬被迫放弃说书。1976年10月病逝于家中。

仁教山(约生于1909—1968)　安徽大鼓艺人。寿县人。父早亡，随母定居六安县木厂埠镇。

仁教山出身贫寒，其母老仁奶奶擅长渔鼓，小有声誉。在家庭的影响熏陶下，仁教山少年习艺，主攻安徽大鼓书艺，数年后便成为南路安徽大鼓"教"字辈中最有影响的艺人。他

采用小口唱法，唱腔刚柔相济，音色异常柔美，吐字清晰脆亮，与“破喉哑嗓”的唱法形成极鲜明的对比。他另有一绝：牙板和鼓点节奏变化多端，轻重缓急控制得恰到好处，给人一种特殊的艺术享受。许多人越听越上瘾，不想再听别人的书，成了仁教山的老书迷。

1950年仁教山参加城关镇曲艺组。1958年参加首届省曲艺会演，以鼓词《红月亮》获表演奖。后回乡，白天打渔，夜晚说书，活动范围在木厂埠到寿县的沿河一带，有时也应邀去外地说书，影响遍及皖西。

1966年涉嫌寿县一桩反革命组织案，被捕入狱，后澄清冤案，无罪释放，但因“文化大革命”爆发，已无法重操旧业。

1968年病逝于寿县家中。

王绍西(1909—1976)　　门歌艺人。肥东县定光乡山王村人。幼年家贫，十三岁从艺拜庐剧艺人丁有和(丁大汉)为师，饰演扎头(花旦、青衣)角色。他嗓音好、吐字清，扮相美，举手投足、干净利落，登台献艺后，深为群众喜爱，不久便唱红了肥东。

肥东土改，王绍西分到了田地，弃艺回家务农。每逢农闲，就背起三角鼓架，带上小锣，到附近集镇演唱门歌，以补贴家用。后演唱渐渐频繁，观众增多，原来的歌词已不敷使用，王绍西便尝试着把整本庐剧如《白兔记》、《乌江渡》、《秦香莲》、《二度梅》、《二隔帘》等戏文改编为门歌演唱。这些节目，情节丰富曲折，人物个性鲜明，兼之王绍西的演唱语言通畅、俏皮，大量运用地方口语，很受当地群众欢迎。

五十年代中期，王绍西的门歌创作获得县文化馆的辅导和支持，由他领头成立了山王村门歌创作组，不断创作出反映社会主义建设和农村新人新事的新门歌，在区、县文艺活动中连连获奖，山王村于是成了远近闻名的“门歌之乡”。王绍西培养了本村的童养媳殷光兰，教她演唱门歌，使她逐渐成长为全国知名的女民歌手。

1976年，王绍西病逝于家中。

汲新河(1910—1984)　　凤阳花鼓艺人。艺名“汲瞎子”。以唱卫调著称。安徽省怀远县魏庄镇马厂村东汲家人。出身于贫苦农民家庭。父汲长，盲人；母蒲民，生三子。汲新河为幼子，少年时聪颖过人，反应灵敏，虽无文化，但长期接触民间花鼓灯灯歌，耳濡目染，加之刻苦钻研，很小便能“望风采柳”，自编自唱，无师自通。一次剃头师傅不在，徒弟给他剃个娃娃头，村里人笑他，他出口唱道：“金刚钻，皮条拉，师傅走了没有办法。”小小年纪就已显露出编唱才能。汲新河十几岁就身背花鼓游唱四方，在怀远县方圆百十里的地界里，他是数一数二的“文伞”(专门唱花鼓灯的歌手)，家喻户晓，妇孺皆知。因先天弱视，人人都喊他“汲瞎子”，其真名反被人遗忘。

汲新河嗓音高亢，表情滑稽，演唱时手舞足蹈，风趣俏皮，深受群众喜爱。他说唱时，身背花鼓为自己伴奏，唱一段词，敲一段鼓，花鼓灯歌词短小，无故事内容，汲新河却能即兴编唱时事新闻和本地的一些名人轶事，如《掏黄鳝》、《打梅友和》、《打小疯狗》等。《掏黄

鳝》曲中，不仅描写了干哥、情妹掏黄鳝时的困难及乐趣，而且把怀远县、蚌埠市及邻县的所有名桥及人文景观，统统唱上一遍，趣味十足。汲新河编唱的内容有较强的时代感和时事性，他所经历的各个时期几乎都反映在他所编唱的花鼓词和说唱段子中。

汲新河一生以卖唱为业，几乎唱遍怀远、固镇一带城乡。1965 年被吸收为怀远县曲艺协会会员。1984 年冬，病逝于怀远东庙乡十里铺村。

黄大学(1910—1984)　　安徽大鼓艺人。石台县河口乡毕家村人。自幼家贫，爱听曲艺说唱，天赋好，过目成诵，逐渐走上演艺生涯。他勤于学习，多才多艺，不仅擅说唱安徽大鼓，且喜操琴，常自拉自唱。他一人能分别表演不同角色，演唱不同人物的唱腔，皆臻其妙。黄大学演唱的作品大多取材于周围的真实生活或民间传说，即兴创作，独出心裁，别有风味。语言质朴生动，巧用民谚、歇后语，乡土气息甚浓，深为当地观众喜爱。中华人民共和国成立后，他多次参加县、乡业余文艺宣传队，配合党和政府的各项中心工作自编自演了一批健康向上的曲目。一度参加县文化站工作。代表作品有《义务兵真荣光》、《修公路》等。传统曲目中最拿手的是《三国演义》、《水浒传》。1965 年，黄大学参加全省业余文艺调演，获表演奖。1966 年离开县文化站回乡。1984 年病逝。

常树才(1911—1981)　　门歌艺人。艺名"洼子"(一种长腿水鸟)。怀远县常家坟人。自幼家中贫寒，读书三年辍学，爱唱门歌，每有流动艺人来演出，他都跟前追后，端茶送水，自做鼓架以盆当鼓学着敲打。后投拜"二光头"吴德玉为师。常树才聪明好学，很快就能单独演唱。三年学艺期满，首次在家乡演出《常遇春三打采石矶》便一炮走红。

常树才身高腿长嘴巴大，天生一副好嗓子，说话底蕴浑厚，唱曲吐字清晰，表演幽默含蓄，唱腔流畅自然，特别是后句甩腔令人回味无穷。他唱一处响一方，到二十世纪三十年代初，"长腿洼子"在怀远县各个集镇都拥有大批忠实听众。

民国三十六年(1947)家乡战乱，常树才弃艺来淮南大通煤矿做工。1950 年他参加矿工业余宣传队，演唱门歌及安徽大鼓、快板、双簧等多种曲艺。常树才积极创作并演出了大量歌颂新时代、反映新人新事的新曲目，如《安全生产》、《翻身做主人》、《俩大嫂》、《革新能手》、《夫妻上阵》、《矿山小老虎》等，深受矿工和附近群众的欢迎。1958 年 7 月，常树才登台表演门歌新作《说淮南》，声名大振，很快唱遍百里煤城及附近淮河两岸。1959 年 8 月，安徽省长来淮南视察，看了常树才的表演，给予很高的评价，亲自接见他。不久淮南矿区文工团成立，常树才成为该团的主要曲艺演员，随团常年奔波于淮南矿山。

常树才经常下矿深入生活，和矿工交朋友，搜集素材，创作新节目。他演出《歌唱李元广》时，全国劳动英雄李元广当即上台表态："年到五十五，干劲天天鼓，煤炭不翻番，坚决不退伍！"省劳动模范范兴才听了常树才演唱的先进事迹，在班前会上立下誓言，完不成任务不上井。井下发生意外，范兴才硬是在井下苦干三天三夜才上井。常树才以他对曲艺的热忱，发挥了文艺工作激励斗志的功能，为淮南煤矿的生产作出了不可磨灭的贡献。

他于1971年退休。四十年来，常树才演出的节目数以千计，仅自编自演的新曲目就逾百篇。在漫长的演艺生涯中，常树才的演技艺德向为同行称道。一生共收徒十一名，大多学有所成，成为门歌的传人。

晚年常树才经常作义务说唱表演，为矿工群众增添欢乐。1981年春病逝于淮南孔集煤矿。

高德标(1911—1981)　　安徽大鼓书艺人。艺名傻子。原籍全椒县，移居和县高祖集。二十岁入柴门学艺，属教字辈。学艺刻苦，技艺居同辈师兄弟之首。出师后，始唱于和县、含山、全椒，逐渐成为古河镇、陈家市、社后集、仙踪镇等地书场常演不衰的艺人。

高德标天生一副好嗓子，嘴皮功夫好，吐字口齿清，音调高亢激越，如行云流水，低吟处如沉潭落木，落雁平沙。他演出使用地方官话，用字、声韵均遵古法。其技艺至四十年代达到高峰，长江沿岸同行皆另眼相看。他被邀于南京夫子庙书场，演出内容以长篇为主，如《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《呼家将》、《杨家将》等。高德标表演风格粗犷豪放，演出古战场排兵布阵、马上交锋的场面，能制造出一种杀气腾腾的战场气氛。高德标文化程度不高，但记忆力超过常人。他每晚聘请文字水平高的人给他讲解书文，第二天即可出演，且通顺易懂，雅俗共赏。高德标的演唱讲究看、瞧、瞟、瞄的眼神运用；张、闭、翘、叫的口上功夫；侧、转、仰、合的身段摹拟，表现书中人物情真意切，形象益显鲜明，扣人心弦。南京下关、朝天宫、莫愁湖等书场老板纷纷争着和他预定合同，依地区巡回演唱。高德标在南京曲艺界扎下了根，并深受同行尊敬，被誉为"四大鼓王"之一(其余三位是李思和、王文焕、沙潘贵)。在南京演唱十数年之久，收入可观，高德标在夫子庙附近买地建房五间定居。声誉传至上海，徐家汇春来茶馆老板胡玉成(安徽和县人)生意清淡，三次邀高德标到上海演唱，高德标应邀前往。其时海报上写："春来茶馆特邀南京第一鼓书演唱家高德标，首次来沪演唱《狄青大闹万花楼》。"不数日听众如潮。门前设售牌处，竹制票上刻："全场书价拾伍铜角子，不再分关另收"。两年后，春来茶馆生意兴隆，高德标又回南京演唱。民国三十五年(1946)，应同行之邀，去陕西市唱了八个月，收入甚丰，为防歹徒抢劫，将钱藏入鼓内，背回高祖集。买田十五亩，请人代耕，仍回南京演唱。1950年土改，土地没收。"文化大革命"开始，高德标从南京被下放回全椒县大树街，点瓜、种菜、做小食生意糊口。后，年老气衰，贫困潦倒，1981年冬逝世于全椒县马场。

梁明远(1911—1985)　　安徽大鼓艺人。号家让。嘉山县古沛镇人。自幼酷爱曲艺，民国二十六年(1937)拜宿县大郢庄安徽大鼓艺人陈原海为师，为"柴门"第十代传人。他随师学艺，勤奋不懈，无论鼓法、腔味和书目，力求学透，深得师父喜爱。三年中，他学会《李元霸比武》、《罗通扫北》、《五美七枪反唐传》、《响马传》、《隋唐》等十多部传统长篇书目。他以"卧嗓"说唱，嗓音嘶哑低沉，他的演唱以情动人，善于抓住人物情感复杂处说深、唱细、演透，摹拟人物语言、神态，让听众如见其人，如临其境。出师后梁明远一直在皖、苏两省交界

的天长、盱眙等县演出。1949年起，先在明光镇，后定居嘉山县城关说书。1953年，曾参加蚌埠专区文艺会演。1964年，梁明远当选嘉山县曲艺协会副主席。他组织全县曲艺艺人在管店镇学唱新书。他曾改编了《林海雪原》和《野火春风斗古城》两个现代书目，不少同行，也先后改编了《敌后武工队》和《苦菜花》等现代书目，为嘉山县曲艺界"说新书、唱新书"的活动开了风气之先。他又尝试把传统书目中的赞赋、打斗、生活套式等，注入新内容，成为新程式，运用到现代书目中，为全县同行作了表率。为推动全县曲艺改革，县文化局委派梁明远带领一个曲艺组，到各乡镇演出，推动了说唱现代书目的新局面。1985年10月，梁明远病故于明光镇。

李文全(1912—1984)　　四弦书艺人。学名李世清，字元伶，号文全，绰号李麻子。六安市人。幼时家境贫寒，三岁出天花，致使脸麻、目盲，随母讨饭。九岁拜民间艺人余化龙学唱四弦书，初为师父击板帮腔，十五岁独立操琴击板演唱。因聪慧好学，钻研刻苦，二十岁左右已在六安一带享有盛名。李文全说唱四弦书最能吃透书中人物性格，他以不同的声音和情绪刻画人物，使听众有身临其境之感。因为眼盲，李文全特别注重面部的表情，喜怒哀乐尽在面部肌肤一张一弛的变化之中。感情细腻，传神动人。他的说与唱、进出角色之间的转换，干净利索，自然紧凑，一气呵成。

李文全的四胡技法又是一绝，他师承了余化龙、韩独秀演奏四胡清、响、准的特点，进而追求细腻和个性化，丰富了四胡的表现力。他演奏的曲调能充分表现环境气氛及人物情绪，唱拉结合，流畅和谐，天衣无缝。如他演唱的短篇《鹦哥对诗》、《竹木相争》，用四胡摹拟丫鬟对话，百鸟争鸣，惟妙惟肖，令人称奇。在长期演出实践中，李文全不断摸索，努力改革唱腔，扩展四胡的表现领域。他尝试将当地流行的各种民歌小调，巧妙地糅合进四弦书中，处理不同情节与情感。经他改造的曲牌有〔五字景调〕、〔十字韵调〕、〔悲乐调〕、〔愤乐调〕等，都具有行腔圆润，起伏变化错落有致的独特魅力，开创出独具一格的"李派"唱腔，并为徒弟们所继承。

李文全多才多艺，除四弦书外，还能演唱安徽大鼓、小调胡琴书、渔鼓等，在皖西影响很大，曲艺界公认他与霍山知名艺人刘应才平分四弦书天下，称为"南刘北李"。李文全的代表书目有《水浒》、《绿牡丹》、《响马传》、《金镯玉环记》、《十把穿金扇》等。

中华人民共和国成立后，李文全担任六安城关曲艺组首任组长、工会主席，曾被《安徽文化报》、安徽人民出版社聘为特约通讯员。他努力编演新书，如《赵懒王》、《高玉珍献金办工厂》，分别在省、地报刊发表或在电台播放。《高玉珍献金办工厂》于1958年参加安徽省第一届曲艺观摩演出大会获奖。

李文全授徒十余人，大多学有所成，其高足喻咏贵、张明义、何金霞均是六安市曲艺组骨干。

吴宗标(1914—1969)　　安徽琴书演员。江苏睢宁吴桥村人。贫农出身。自幼酷爱

琴书，为听琴书废寝忘食。十六岁离家出走，到睢宁投师学艺(师名不详)。他天资聪颖，学艺专心，未满三年就能自拉自唱，在睢宁、宿迁一带流动演出。他嗓音好，口齿清楚，手眼身法步配合得当，表情细腻真切，坠胡又拉得自然流畅。唱腔悦耳，话语传神。他擅于刻画老人和妇女形象，《罗衫记》中的杨秀英和韩翠屏，《吕蒙正教书》中的刘翠屏，《玉杯记》中的王二姐，都刻画得栩栩如生。特别是《玉杯记》中《王二姐思夫》一段，感情表述得非常细腻，十分感人。民国三十三年(1944)吴宗标到蚌埠定居，在蚌埠东、西游艺场和天桥游艺场演出，常常座无虚席，蜚声全市。他拿手书目有《还乡传》、《乾隆下江南》、《双贤记》等传统长篇，《猪八戒拱地》、《双打灶》、《劝闺女》等传统小段。中华人民共和国成立后，吴宗标参加蚌埠市曲艺团，刻苦学习文化，能自己编写短篇书目，如《打日本》、《姚大娘捉特务》、《除四害》、《雷锋参军》等，并整理一些传统长篇和小段。他创作的曲目语言通俗生动，深受听众欢迎。《姚大娘捉特务》和《雷锋参军》刊登于省刊《大家演唱》，并由蚌埠市文化馆有线广播向全市播放。"文化大革命"中，蚌埠市曲艺团解散，吴宗标被迫到蚌埠市文化化工厂做工，公伤死亡。

郭友道(1914—1982)　　安徽大鼓艺人。祖籍肥东，后定居全椒县襄河镇。民国二十七年(1938)拜安徽大鼓艺人李治贤为师。他刻苦好学，有创造性，对师传技艺能巧妙运用。天生一副好嗓子，嘴上功夫好。说起书来精神抖擞，唱表人物，细腻逼真，在肥东、全椒等地流动演出小有名气，听众对当地几个知名艺人编有顺口溜："三山夹一道，人听吓一跳。"("三山"指安徽大鼓艺人顾凤山、陈金山、涂登山，"道"即指郭友道)郭友道演唱的书目多为传统长篇，如《响马传》、《封神榜》等。1962年，他集资在全椒县城西吴家花园，建两间草房作为书棚，自己演出，也供同行使用。他性格开朗，诚实憨厚，广交艺友，为人称道。1964年，郭友道响应说新书的号召，很快学会《红岩》、《平原枪声》、《烈火金钢》等书目。同年，当选为全椒县曲艺协会副主席。他长期巡回各乡镇演出，1981年，他年近七十，抱病仍到县边远农村说书，并对民间二十多位曲艺艺人作家庭访问，及时向曲艺协会及文化主管部门汇报，解决艺人的演出和生活问题。

1982年，病逝于襄河。

廖赤见(1915—1936)　　女，原名廖肇见。红军文艺干部。小调胡琴书业余演员。立煌县(即今之金寨县)南溪区汤家汇乡人。

自幼随父读书，深得父母钟爱。立夏节暴动胜利后，其父到列宁小学教书，她亦在该校就读，并参加了童子团，担任大队长。廖赤见一向爱好文艺，积极参加皖西苏维埃区举办的各种宣传活动。不久家乡办起了俱乐部，她经常在俱乐部中学文化、排节目。民国十九年(1930)春，赤南县苏维埃将俱乐部改为新剧团，廖赤见是新剧团负责人之一。她工作十分认真，常随团到商城、麻埠等地慰问宣传，为红军战士和群众教唱革命歌曲。她常用小调胡琴书在集会时演唱《穷人歌》、《造反歌》、《农民自叹》、《妇女要革命》等。据说流行在苏维埃

地区的红色小调《八月桂花遍地开》是通过她的演唱和教唱传遍了整个鄂豫皖苏区。民国十九年秋，廖赤见参加中国工农红军，任红一军政治宣传队队长。民国二十一年加入青年团，民国二十二年(1933)5月成为中共党员。

民国二十一年秋，红四方面军进川陕建立了工农民主政权，廖赤见任川陕省少共省委青妇部部长，遭错误路线排斥，调任川陕省工农剧团任政治指导员，再次回到文艺队伍，常以家乡小调胡琴书进行宣传。不久红军撤离川陕，她剃平头、穿男装，带领宣传队前进在长征路上，自编自演许多曲艺节目，为红军战士鼓舞士气，并照顾伤病员。

民国二十五年秋，红一、二、四方面军胜利会师，廖赤见改任红四方面军总政治部剧团政治指导员。10月，带全团四十名同志活动时与敌骑兵遭遇，激战数日，多数牺牲。廖赤见被俘，英勇不屈，终被杀害，牺牲时年仅二十一岁。

周金鹏(1917--1968)　　安徽评书艺人。艺名周明堂，人称周老抟。阜南县方集徐大庄人。出身地主家庭，生性聪颖，七岁读书，二十一岁毕业于南京金陵大学外语系。先后在阜阳、蒙城、涡阳等县中学教书。民国三十四年(1945)辞职。平时爱结交京戏名伶，登台票戏。后结识评书艺人“小汉口”(艺名)，“小汉口”见其生活艰难，遂收其为徒，传授评书艺术。一年后，周即能单独说书。长期设摊于阜阳城内各书场，后流动到武汉、蚌埠、淮南等地。1958年前后，周金鹏回到阜阳在城关及各乡镇说书。他说的书目，一类是师传评书长篇《大红袍》、《小红袍》、《三侠剑》、《七剑八侠十五义》等；一类是根据说部、历史演义自编自说，有《红楼梦》、《三国演义》、《民国演义》等。他还从“三言”、“二拍”中选出一些中篇，如《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《万秀娘仇报山亭儿》等，还根据传说自编如《老子羞妻》、《王安石三难苏学士》等短小故事。他的改编往往在原有情节上添枝加叶，以增加故事性，并常在评说名著时，对作者(如《红楼梦》的作者曹雪芹)常作通俗性的介绍。周金鹏说书词语流畅，出口成章，有说有评，深受听众喜爱，一些知识分子，对他说书时的旁征博引，颇感兴趣，尤为欣赏。

王少襄(1917—1978)　　曲艺、戏改工作干部。笔名王尚湘。北京市人。早年毕业于上海东吴大学法律系，曾在芜湖市从事律师职业。1949年后，历任芜湖市戏曲改革协会主席、市文联戏剧部部长、市文教局艺术股长等职。

王少襄是芜湖曲艺队伍中唯一没有拜过山门的人。但他嗜爱曲艺，有表演和创作才能。1950年，他毅然放弃了律师职务，身穿长衫摆开了曲艺场子，开讲全本《水浒》。由于有较好的文学功底，他对《水浒》中的人物个性和心理把握较透彻，平时又很留心各家评书的技艺手法；能虚心向评书艺人学习，因此能把众多人物评讲得栩栩如生。王少襄十分注重在塑造人物个性上下功夫，他口齿清楚，带京味的普通话使人听来兴趣盎然，特别是武松、鲁智深、李逵等艺术形象，通过他的评说，给人留下难以忘怀的印象。王少襄又很留意时事，每天在正本书开讲之前，必加上一段时事新闻或好人好事，宣传国内外形势和政府各

项方针政策、中心任务。这些小段他也精心构思，编得曲折有致，扣人心弦，因此赢得很好的名声。王少襄进入市文化局工作后，在剧团民主改革运动中坚决执行政策，积极支持艺人声讨封建把头的说理斗争。

除行政工作外，王少襄的主要精力放在曲艺、戏剧创作活动中，尤以曲艺创作为多。其作品具有很强的思想、趣味性，深受听众喜爱。如抗美援朝时期自编自唱的快板《一个美国少爷兵的自叹》，极其辛辣地嘲笑了侵朝美军陷入绝境的种种丑态。在爱国卫生运动中创作的快板《老鼠借粮》，以诙谐的拟人手法生动地表现了“老鼠们”走投无路的情状。创作的相声《吐痰》，讽刺不讲公德的人，呼吁群众要自觉地讲卫生、讲文明，甩掉“东亚病夫”不光彩的帽子。在增产节约运动中编演相声《一滴水、一担粮》，小中见大，以相声特有的魅力说明从小处节俭的重要性，在全市文艺调演中受到一致好评。王少襄的表演形成了他自己诙谐、幽默的风格，有着很高的知名度，凡有他演出时书场都很上座。

1957 年王少襄因耳聋不得不离开专业文艺队伍，但仍然致力于曲艺创作，先后写了不少快板、相声，积极参加群众性的演出活动，并热心辅导业余曲艺爱好者。

王启焕(1917—1985)　　端公调艺人。颍上颍河乡宋洋村人。出身贫农家庭。幼年喜爱艺术，八岁开始投师学艺，十几岁便登台演出，刻苦学习戏剧艺术，会演唱梆剧、推剧、评剧等多种唱腔，具备了较深的艺术根底。三十年代开始学唱端公调，在寿县、霍邱、颍上、凤台等地演出，并为人开财门(一种祭神祝福仪式)。中华人民共和国成立后，王启焕演唱有了新发展，他改编书目，改一人演唱为众人分角色演唱。他擅演女角，并一手持小锣，一手持梆子，一边伴奏，一边演唱，手里的梆子既是乐器，又是道具。他演唱功底扎实，擅于刻画人物，悲能使人落泪，喜能使全场听众忍俊不禁。擅唱书目有《薛凤英上吊》、《秦雪梅织布》、《休丁香》、《砸烟灯》、《小辞店》、《双锁柜》、《送香茶》等。

王启焕晚年经常在乡镇演出，他注重培养新人，收了不少门徒，继承他的艺术，他的名字在颍上民间广为流传。1985 年秋王启焕病故在家乡。

张奉林(1918—1971)　　安徽评书演员。吉林省吉林市人。自幼父母双亡，九岁至南京投堂兄张荣森、张正金学京剧。其天资聪慧，身材高大，嗓子条件好，十三岁成名，在南京有“小司马懿”之称。因遭人暗算，嗓子破损，改学司鼓、京胡，也客串文、武丑和彩旦。三四十年代结识周凤鸣、高笑临等相声演员，渐渐爱上曲艺艺术，并学会许多传统相声及单口段子。1951 年加入芜湖市曲艺大组，正式改行说评书。经人介绍，拜安徽大鼓书艺人高德标为师兄，入柴门，排字第十七位(教字辈)，学会了长篇评书《大红袍》、《小红袍》等。

自 1954 年起，张奉林以一部《大红袍》先后在南京、合肥、上海、芜湖等地巡回演出。由于他具有京剧及相声表演艺术的雄厚功底，又勤学了四川、山东、上海、扬州、合肥、安庆、广州等十余种方言，融会贯通，形成独树一帜的“国语”评书，深受各地听众欢迎。1957 年张奉林在上海虹口区齐芳居茶馆演出，这是著名扬州评话名家王少堂多次演出过的地方，

茶馆老板起初担心张奉林能否接住这个场子，结果十天以后，场场爆满，连书台四周、楼梯过道上也摆满了茶座。茶馆老板对张奉林说："张先生既具备北派评书干练、豪放的表演风格，又兼备南派评书精准、细腻的特色，上海观众算是服了你了！"1958 年 10 月张奉林参加安徽省首届曲艺观摩演出大会，表演现代评书《满江红》，获优秀演出奖。1962 年在芜湖地区"群英会"调演中，以评书《江汉英烈传》再次获奖。

1958 年，皖南地区行署文工团成立，张奉林调入该团，为主要曲艺演员兼语言教师。他与崇佩林搭档，开始了相声表演，主要节目有《改行》、《三堂会审》、《杂学唱》、《空城计》、《文昭关》、《找胡子》等。张奉林尊重领导、团结同志、慷慨大方，德艺双馨。南来北往的曲艺艺人途经芜湖都去拜访他。只要有困难，他总是热情相助，为人分忧。

1962 年，张奉林调入芜湖市百花曲艺团，专说评书。他积极响应号召，投入说新书活动，在芜湖率先演出了《平原枪声》，接着又上演了《敌后武工队》、《五十一号兵站》、《战斗在敌人心脏》等新评书。

"文化大革命"开始后，张奉林被打成"反动艺术权威"，1968 年冬被无端开除公职，举家下放到宣城县里桥公社云山大队胜利生产队落户。他万念俱灰，将多年来精心整理的《大红袍》演出手稿付之一炬。此后，他开始学医，多次向中医名师赵良臣学习针灸、推拿和一般常见病的治疗方法，在农村当起了赤脚医生，免费诊病，深受当地民众爱戴，不少农民主动帮他开荒种地、砍柴浇园。然而他自己的心病却无法医治，终于积郁成疾，患胃穿孔大出血，于 1971 年 7 月逝世。

顾海泉（约 1918—1978）　相声演员。出生于北京郊区。自幼在北京天桥学习相声，普通话说得流利而有韵味。善于表演人情百态和模拟各种动作。1950 年以前，在南京卖艺，小有名声。1950 年，偕韩先傅同到安庆市，由安庆中心文化馆安排在街头广场和文化馆内的文化园中搭档演出。演出节目除传统相声外，还自编了一些配合形势的新相声节目。他说相声不拘泥传统语言，结合形势，随口增删，诙谐多趣，深得听众赞赏。1951 年，随安徽省组织的赴朝慰问团到朝鲜抗美援朝前线演出。回国后，回安庆市演出于市工会曲艺场。他常演的曲目有《朱夫子》、《猜灯谜》、《歪批三国》等，后自编《劝夫参军》、《新八扇屏》、《美国少爷兵》等。1954 年，搭档韩先傅逝世，演出无搭档，他辗转至合肥、淮南等市演出。1959 年，返南京定居，很少演出。1976 年，安庆市曲艺队成立，需要教师，派员前往聘请，顾慨然允诺，并邀相声演员关立明作陪，搭档演出，搭档传艺。从教半年，毫无保留地将自己最擅长的"绕口令"等绝活一一传授。其得意门生焦贤圣、马红，均成为安庆市曲艺队的相声骨干。1978 年，顾海泉因病返回南京，不久病逝。

周元德（1918—1982）　安徽大鼓艺人。萧县孙圩乡人。幼时家贫，十余岁时父母双亡，沿门乞讨。为安徽大鼓艺人胡永之收为弟子。初随师学唱小段，常于开书前唱些书帽。二十岁后，开始单独演唱。他唱遍萧县、宿县、濉溪、淮南一带，颇有名声。周元德到一处学

一处，学习各地民歌、小调及姊妹艺术唱腔，还学习同行的书目和表演。他的唱腔既有京韵大鼓的优雅，又有淮北、淮南语音的粗犷。除师传唱腔外，还自创了〔淮北调〕、〔淮南调〕、〔一窝风调〕。他嗓音洪亮，浑厚凝重，口齿清晰，技法熟练，喝、顿、迟、疾，运用自如。他除师传《罗衫记》、《东汉》、《隋唐》等书目外，还学唱了《小北宋》、《万花楼》、《五梅七枪反唐传》、《五花图》等。中华人民共和国成立后，他先后改编和学唱了《新儿女英雄传》、《林海雪原》、《红灯记》等新书目。

周元德 1982 年病逝。

陈圣言(1919—1962)　门歌艺人。含山县运漕镇人。出身雇农，未读过书。二十一岁为逃壮丁到芜湖码头当搬运工。1950 年回乡分田，娶妻安家。陈圣言生性聪明、开朗，说话俏皮，出口成章。农忙之余他手持锣鼓演唱门歌，从农村唱到集镇，成了全县闻名的“俏皮串子”。农闲，常打草鞋到运漕镇去卖，边卖边唱门歌、顺口溜，引来许多人围听，个个听得乐不可支。原先他多唱自身的生活感受，如“旧社会，抓壮丁，专抓我们穷苦人，不问跛子、独眼龙，光头一剃进兵营。教官像是黑煞神，甩起给你一脑棍！”后经运漕镇文化馆负责人鼓励他，多用门歌形式，宣传时事政策。陈圣言很受鼓舞，开始关心国家大事。1951 年抗美援朝，他编唱了《好男要当志愿军》，在群众中影响很大。1953 年，国家改用新货币，他编唱了《新票子实在好》。1954 年，长江决堤，他到复堤工地为民工鼓干劲，编唱了《打硪歌》、《老两口比干劲》、《修好圩堤再结婚》，从早晨直唱到天黑。有人问他怎么这么晚才回家?他顺口唱道：“鸡一叫，顺圩唱，路路截截有人邀。唱一段，还不照(不行)，唱过三段走不了。”复堤后生产自救，他又编唱了《种南瓜》、《卖秧包》等小段。1958 年大旱，他编唱《百里江水过昭关》鼓舞引水会战。1961 年，自编自唱《科学种田一枝花》、《扫文盲》，参加芜湖地区民间业余文艺会演，全场轰动，掌声如雷，三次谢幕。

陈圣言演唱门歌生动风趣，如在《新票子实在好》中唱：“金圆券，翻花样。卖了一担米，票子腰里装，打个岔，转一趟，一打洋火(火柴)买不上。你说冤枉不冤枉?”在芜湖会演时，一上台他便随口唱道：“来的忙，来的慌，上台我还没化装。”引得全场哄笑。表演《扫文盲》时他唱道：“拿着粮票当布票，这哪照(行)，赶快摘掉文盲帽。”顺手把帽子甩到台上。

陈圣言创作的《种南瓜》、《卖秧包》、《修好圩堤再结婚》等多篇门歌，先后在安徽省群众艺术馆刊物《大家演唱》上发表。

陈圣言四十三岁时不幸染病早逝。

章原林(1919—1964)　安徽评书艺人。又名章小林。安徽太和人。

章原林出身于太和清音世家，祖辈三代热爱清音，他却对清音无甚兴趣。章原林上过几年私塾和初中，聪明过人，看书过目不忘，尤其爱看通俗故事和章回小说。抗日战争时期，著名评书艺人史永勤(外号史大个)由沦陷区徐州流落至太和说书，章原林常去听书，渐渐入迷。因听书耽误学业，受父亲责打仍然不改。书听多了，故事情节、人物形象均烂熟

于胸，遂萌学说评书之念。每次散场回到家中，他便关上房门练习说书，不久竟能将成段书目说得头头是道、有声有色。这时，父亲为他在城东南八里陶桥学校谋了个教师职位，可章原林对教书兴味索然，不久便辞职回城，并正式向史永勤拜师学艺。在史的悉心教诲下取得长足的进步。三年师满，在乡集河下书棚说书。1951 年史永勤告老归里，将书场留与章原林。章原林于年底回城，在老衙口说书。

1956 年太和县成立曲艺工作者协会，章原林被选为副主任。他为人热忱仗义，家中经常宾客满堂，同行或弟子有困难求助，他慨然相帮。为使艺人有固定的演出场所，他领头发动艺人集资建书棚，让艺人进城演唱，博得广大艺人的爱戴与尊敬。

章原林说书十几年，逐渐形成了自己的特点。他说书故事曲折，条理清晰，起伏跌宕，环环相扣。对人物形象、音容笑貌的描绘细致入微，使听众如临其境，如闻其声。更兼他吐字清爽，抑扬顿挫，关键时刻运用贯口，一气呵成，令人痛快酣畅、如醉如痴。说到复杂情节时，他能说得丝丝入扣、滴水不漏，如说《蒸骨验尸》，他把破案的思路、方法一层层揭示出来，直到最后拨开迷雾，真相大白。公安人员听了也不禁拍案叫绝，赞叹不已。章原林对评书中传统赞赋，多有加工或重新创作，使其文字更加流畅真实。

章原林常说书目有《南京剑侠图》、《剑侠群英会》、《大明十三义》、《大明八只凤》、《蜀山剑侠》、《杜公奇案》等。1963 年全国曲艺界掀起说新书的高潮，他积极阅读长篇小说《红旗谱》，将其改编成评书书目。他还向同行学习新编现代评书《解放洛阳》。他新书说得相当成功，书棚内经常座无虚席。

后期，章原林患气管炎，肺气肿，病魔缠身，但他仍带病坚持说书，直至 1964 年去世，终年仅四十五岁。

庞永田(1919—1976)　　安徽琴书艺人。蚌埠市怀远县码头城区白云庵村人。三岁丧母，自幼随父乞讨。爱听琴书，常串书场。因机灵悟性好，十二岁即无师自通地学会一些琴书书帽小段，一边唱书一边乞讨。十八岁结识安徽琴书艺人史老汉父女，拜史老汉为师，后与史女史秀兰结为夫妻，成为有门户的安徽琴书艺人。庞永田聪明好学，更兼有一副好嗓子，腔亮音宽，花腔多变，说表时喜怒哀乐均能切合人物的性格和情节的变化，故在附近城乡小有名声。他演唱的主要书目有：《薛刚反唐》、《刘公案》、《包公案》、《大宋金鸠记》、《回龙传》、《夫子传》、《响马传》、《罗元征南》、《罗通扫北》等。

庞永田为人忠厚诚恳，慷慨仗义，同行中无论亲疏远近，遇有困难他都尽力相助，宁可自己日夜兼场，累得吐血，也要多挣钱为其他艺人纾解困难。同行们都感激庞永田、史秀兰夫妇助人为乐的义举。

中华人民共和国成立后，庞永田夫妇参加了蚌埠市曲艺协会，在蚌埠天桥下固定场地演出。庞永田曾担任曲协基层工会主席。他积极演唱新书，宣传新人新事。1953 年他演唱的《姚大娘捉特务》为市文化馆录音播出很长时间。庞永田与妻子史秀兰说唱新书有《平原

枪声》、《烈火金钢》、《朝阳花》等。

1966年"文化大革命"期间，庞永田被迫停业，1976年病逝。

汪明富(1919—1979)　安徽大鼓艺人，艺名汪立堂。利辛县阚疃区汪营庄人。贫农出身、文盲。民国二十九年(1940)跟从北方来当地演唱的鼓书艺人(姓名不详)学艺。阚疃一带群众善幽默，说巧语。汪尤为风趣，除师传《金鞭记》、《杨家将》等传统书目外，还自编一些喜剧和闹剧性情节的书目。他生活在社会基层，熟悉群众生活，以民间传说编成《王起卖豆腐》、《王三斗鹌鹑》等中篇书目，说起来妙趣横生，且常说常新，令人百听不厌，成为阚疃集上知名的"焦头鸡"(滑稽家)。中华人民共和国成立后，汪明富在不同时期都创作有一些反映现实生活的曲艺小段。其中影响较大的有《母老鼠哭公老鼠》(述除四害)、《大雁与小燕辩理》(述淮北水网化的变化)、《屎克螂与老飞膀(蝗虫)比武》(讽刺低能者自夸)等，都让人忍俊不禁。他于1960年以后，改编了《红岩》、《智取威虎山》、《铁道游击队》等长篇安徽大鼓书目。

1979年汪明富病逝。

童兴进(1920—1975)　盲艺人，梨簧专职教师。江苏省扬州市人。他出生后十一个月即双目失明，幼年来芜湖学艺，一直以卖艺、算命为生。童兴进系统地掌握了梨簧的各种唱腔，能演奏，也能创编，在芜湖沿江一带颇有名声。

1951年初，芜湖市成立了"戏曲改进委员会"，下设瞽目艺人组，童兴进任组长。他与其他盲艺人一起，一面从事演唱，一面挖掘、整理梨簧音乐和传统曲目，为梨簧曲种的发展做了很多工作。经他口述的传统曲目(包括唱腔)，有《安安送米》、《陈琳抱盒》、《合钵》、《杀妻》等，其中《安安送米》参加1958年安徽省第一届曲艺观摩演出大会，获荣誉奖，并在《民间文学》上发表。他毫不保留地将梨簧的九种唱腔录成磁带，传于音乐工作者，成为梨簧音乐的宝贵财富。

童兴进的唱腔高亢激越，富于激情，充满阳刚之气。由他编创的〔梨调数板〕，旋律多在高音区进行，情绪昂扬向上，独具一格，尤其适于表现以现代生活为内容的男性唱段。除演唱之外，他还能拉一手好二胡，演出时自拉自唱，技巧娴熟，得心应手。一段十二小节的〔梨簧慢板〕大过门情绪平稳，起伏不大，但经他演奏，忽而高腔，忽而低调，忽而加花，忽而简化，灵活多变，让人叫绝。

童兴进勇于革新，改编《李双双》时，在传统唱腔之外，又设计了许多适合表现农村生活内容的新腔，并将当时流行的群众歌曲如《社员都是向阳花》等旋律融入其中。

1960年4月，童兴进被评为先进工作者，出席了"芜湖市教卫文体社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会"。

"文化大革命"期间，梨簧艺术遭到摧残，童兴进被扫地出门，他积郁成疾，1975年病故。

荣金玉(1920—1984)　安徽评书艺人。界首市荣老家人。出身贫寒，八岁成孤儿无人抚养，为一老评书艺人收领随其学艺。十六岁离师，一直在界首市内书场及各集镇流动说书，拿手书目为《三侠五义》、《小五义》、《施公案》等。荣金玉曾短期参加梆剧团演出，对戏曲中生旦净丑的唱念、表演都很熟悉，常使用戏曲念白，摹拟人物语言、势态。他善于改编书目，往往打乱原书的故事结构，重新安排每场的情节，讲究"开场爆、中场笑、末场闹"，故事展开要快，制造火爆气氛，紧张悬念，以引人入胜。他喜在情节中间穿插"噱头"，编造喜剧性细节，使听众情绪松弛。末场则把情节推向高潮，常常使书中主人公处于生死存亡的紧急关头，戛然而止，让人听得欲罢不能。1958年8月，他参加安徽省首届曲艺观摩演出大会，演出安徽评书《智取威虎山》中《杨子荣打虎》一段，获演出二等奖。"文化大革命"时期，荣金玉停止曲艺活动，卖了七年豆腐。1979年，界首县成立民间曲艺队，荣金玉任队长，常往返各乡镇演出。直到临终前一年，还在坚持说书。

甘华福(1922—1961)　安徽大鼓艺人。艺名甘永祥。安徽定远县人。早年丧父，自幼家境贫寒，七八岁时随祖母、母亲逃荒要饭。十岁时断断续续读了一年多私塾，十二岁辍学，在合肥范巷口同兴隆砻坊学徒。抗日战争初期为避战乱，随家回原籍乡下。

甘华福少年时即酷爱曲艺，当地艺人卜廷宏(外号卜小眼)，书艺娴熟，甘华福深受其熏陶。十七岁时投师名艺人谢友银(外号小五拐子)学唱安徽大鼓。

甘华福聪慧过人，嗓音洪亮，学得快，唱得也好，拜师不到半年，便能单独演唱长篇大书《天宝图》、《地宝图》、《杨家将》、《瓦岗寨》、《封神演义》、《月唐传》等。先后在合肥、定远、和县、桐城闸等地演唱，甚受欢迎。

1951年，合肥成立了曲艺演唱组，甘华福被艺人们推举为组长。他积极团结、帮助流散艺人，为发展合肥的曲艺事业作出了贡献。1952年8月，甘华福参加省文化局举办的艺人训练班时表示："新社会的艺人，应是党的宣传员，不说淫荡、荒诞和迷信的坏书。"他身体力行，主动放弃收入很高、内容不健康的书目，对其他艺人触动很大，起到了良好的表率作用。

1958年6月，甘华福在安徽省第一届曲艺观摩演出大会上演唱安徽大鼓小段《集资办工厂》，获节目奖和优秀表演奖。同年8月，随安徽曲艺代表团参加第一届全国曲艺会演，同时出席了全国曲艺工作会议和中国曲艺工作者第一次代表大会。甘华福在会演大会上演唱安徽大鼓《双赶车》，深受各省曲艺代表们的好评。

1958年12月，合肥市曲艺团成立，甘华福担任副团长。甘华福勇于革新，把安徽大鼓沿袭多年的坐唱形式改为站唱，扩大表演区，加强手、眼、身、法、步的表演，在全国首届曲艺会演演出时得到肯定。这一改革对演唱传统书目中描述金戈铁马、两军对垒的激烈场面以及对现代书目中英雄人物的刻画起到很大的作用。

1961年8月26日，甘华福患肝病去世。

卢锡学(1923—1982)　安徽大鼓艺人。蒙城县常兴镇卢圩村人。出身贫农家庭,生活困难。十二岁时,拜淮南安徽大鼓艺人张元礼为师,十六岁即单独演唱。自民国二十九年(1940)起,较长时间定居蒙城,在城关各书场设摊演出,后流动于凤台、淮南、利辛各地。他早期说唱书目为师传《金鞭记》、《大红袍》、《八美图》等,后又向同行学唱《孙膑下山》、《十八义》,自编《刘金定下南唐》等。1964年,学唱新书目《孤坟鬼影》、《平原枪声》、《烈火金钢》、《三十六块水果糖》等十余部。他嗓音高亢洪亮,唱腔、板式,变化得体,能充分表现人物的不同情感。1953年,卢锡学在淮南市田家庵文化馆演唱约七八个月,以致附近一家剧院观众大减,剧场经理几乎要下逐客令。当地安徽大鼓艺人仁某对卢不服气,从正阳关请人来,意在压下卢锡学的风头,但只唱了很短时间即草草收场,匆匆离去。1961年,凤台县顾桥适逢春会,卢锡学从上午开唱,直到天黑,听众仍不让他收书,结果累成一场病。听众给他编了顺口溜:"响蒙城,震淮南,盖凤台,红利辛,就差没有上北京。"

陆继仙(1923—1985)　女,安徽琴书艺人。艺名"陆大辫子"。泗县瓦坊乡陆沟村人。自幼随父亲陆成修学艺。她天资聪颖,长相俊美,嗓音甜润,唱腔优雅,声情并茂,又敲得一手好琴,能恰当而巧妙地运用复音和装饰音,对烘托曲情有着极好的效果。陆继仙十几岁即广受听众欢迎,并逐渐红遍泗州及鲁南、苏北一带,是泗县"儒门"琴书艺术的主要传人。

陆继仙除了继承父亲传授的《水漫金山》、《金姐玉瓶记》、《杨家将》、《三国演义》等书目外,经常演唱的还有《十把穿金扇》、《白绫扇》、《罗衫记》等数十个书目。1957年,陆继仙参加安徽省工农业余会演,演唱了《水漫金山》,以颇具特色的"儒门"唱腔及娴熟精彩的伴奏获得一致好评,大会颁发了奖状。1960年,由陆继仙和孙桂芝口述、杨化民等整理改编的安徽琴书《水漫金山》赴省调演,亦获好评和奖励,并由省电台录音播放。

1965年后,陆继仙去山东省演唱琴书。"文化大革命"开始,陆继仙被迫停业。1985年逝世于山东苍山。

孟志君(1924—1980)　安徽评书艺人。蒙城县城关镇人。幼年家贫辍学。酷爱听书。十八岁时自学安徽评书,后拜艺人张明景为师,技艺渐精。

初在本县及涡阳、亳州、砀山等地说书,后巡回于江苏徐州、南京、河南商丘等地献艺。孟志君说评书吐字清晰,批解深透,表演生动形象,听众颇为欣赏,享誉皖、豫、苏三省,各地赠"技压群雄"、"谈古论今,技艺优雅"等锦旗三十余面,张挂于书场四壁。他擅说《青衣女侠》、《十小闹北京》、《南宋英烈》、《包公剑侠图》、《金鞭记》等书目。"文化大革命"初期,所藏《青衣女侠》、《十小闹北京》等评书本百余册被焚毁。1967年孟志君改说新书《李自成》、《杨门女将》、《平原枪声》、《狼牙山上五壮士》、《林海雪原》、《红灯记》等。先后授徒马北良、刘保泰、刘荣、雪坤、刘宗显、程季良、金凤等十余名。

孟志君为人慷慨仗义,艺德高尚,外地艺人来演出,他主动让出书棚。平时安排生活困难艺人食宿,评书老艺人丁元杰因年老有病,票房收入差,其妻从南京来探亲,为返程路费

发愁,欲卖血,孟志君闻知急忙阻止,遂资助其路费。

孟志君多次参加省、地曲艺会演,屡屡获奖。1980年不幸病逝,临终时嘱咐家属:"移风易俗,遗体火化。"县文化局、文化馆均赠花圈、挽联,以示哀悼。

王志荣(1925—1985)　女,坠子艺人。界首市小黄乡人。幼时家贫,八岁随本村坠子艺人王元明学艺。十二岁正式拜师坠子艺人段明奎。十五岁即走乡串户演唱。成年后与渔鼓艺人黄成海结婚,黄遂改唱坠子。王志荣长相俊美,嗓音甜润;黄成海身材魁伟,嗓音浑厚。两人唱对口坠子,声调悦耳,表演情真,时称"鸳鸯趟子",享誉界首、漯河、沈邱、阜阳一带。擅唱传统书目《大闹河间府》、《罗渊反唐》、《大宋金鸠记》、《刘公案》、《奇文传》、《八宝珠》等。1950年以后,王志荣积极学习党的文艺方针和文化,演唱新书目,改编《新儿女英雄传》、《苦菜花》等。还自编短、中篇书目,有《快打美国狼》、《爱国商人》、《血海深仇》、《杨贵香》等。

齐礼谦(约生于1925—1985)　安徽评书艺人。泗县人。自幼务农,不曾入学,后在泗县县城某茶馆帮工。茶馆里常有说书活动,齐礼谦耳濡目染,渐渐成了书迷。有时他把听来的精彩书段说与伙伴听,竟然很受欢迎。齐礼谦因此兴趣大增,私下拜安徽评书艺人"盖四方"(姓名不详)为师,系统学艺。数年间学会了很多长篇书目,基本掌握了说书技巧。后逢泗县水灾,齐礼谦只身逃荒到滁县。生活无着,于是在东关火车站、五孔桥、夫子庙等处说书糊口。齐礼谦说书以朴素简洁见长,很注重声调的高低配合,抑扬顿挫,别有韵味,并善于运用语气、语调刻画各类人物形态,绘声绘形,曲尽其妙,在滁县书迷中大受欢迎,被尊为评词"正宗"。齐礼谦从此成了专业评书艺人。

抗日战争时期,齐礼谦曾一度在戏班中维持营生,有时也上台演戏。1954年左右,滁县文化馆在猪市巷口专辟书场,安排齐礼谦居住、演出。此后三十多年,齐礼谦一直在这里定点演出。他擅演《三国》、《水浒》、《杨家将》等书目,利用在戏班中学到的表演技巧,把生、旦、净、末、丑各种戏曲行当的表演程式巧妙地穿插、糅合在评书中间。因此他说书的人物形象饱满,传神逼真,动作性很强,能够很快地把听众带入规定情境。

齐礼谦在江淮曲艺界辈分很高,技艺超群,且为人谦和,甚为同行景仰。外地曲艺艺人到滁城说书都先去拜访他,之后才开场。齐礼谦总是以礼相待,不摆架子,从不搞"门派"、"占山为王"那一套恶习。

1966年"文化大革命"开始,齐礼谦被迫停业。1979年他以《林冲发配》一段参加滁县地区曲艺调演,获特别荣誉奖。1980年以特邀身份出席滁县地区文联成立大会。

郑克武(1926—1985)　安徽大鼓艺人。铜陵县胥坝乡洪楼村人。自幼家境贫苦,民国二十七年(1938)日本侵略军占领铜陵,郑克武在跑反中摔伤大腿致残,独身一人,依附兄嫂度日。1953年拜无为县盲艺人盛发木为师学唱安徽大鼓。1955年满师后他拄着拐杖奔波于铜陵及附近的繁昌、南陵、青阳、贵池等地乡镇演唱。

郑克武嗓门大、音域宽，能说善唱，字正腔圆，声音脆亮，阳刚十足，独具特色，极富表现力。其主要代表书目有：长篇《杨家将》、《呼家将》、《施公案》、《包公案》、《天宝图》等三十余种。

六十年代郑克武在皖江一带颇有声誉，他为人正派，待人情重，宽厚克己，深受观众的爱戴和同行们的尊敬，远近慕名前来投师学艺的人很多，他不辞劳苦耐心指教。其徒弟夏可新在铜陵一带颇有名气。

1966 年秋，"文化大革命"期间，郑克武被迫中止说书生涯，以修鞋糊口，至 1978 年恢复说书。1979 年铜陵县建立曲艺组，郑克武被任命为组长，他不顾残疾之躯积极工作，团结全县曲艺艺人恢复、开展曲艺活动，积劳成疾，于 1984 年住院治疗，1985 年病逝于铜陵。

李学圣(1927—?)　　安徽大鼓艺人。定远县郭集李洼村人。四岁母亲去世，随祖母迁居肥东县花张乡小李村。八岁进私塾，读至十三岁。返故居随父打铁。李学圣爱好曲艺，常听肥东安徽大鼓艺人程存武说书，流连忘返，拟拜程为师学艺。民国三十六年(1947)，由程介绍随合肥安徽大鼓艺人刘正先学唱鼓书。1950 年，至当涂城关演出。1953 年，李流动于定远县藕塘、池河、仓镇、大桥，滁县的施集、长儿岭，全椒县的大马厂、复兴集等处村镇说书。1964 年回原籍定居，农忙务农，农闲说书。李学圣有文化，不论师传或移植的书目，都自己动手整理，力求内容健康，情节合理。他说唱细腻、真实感人。常唱的书目有《武艳春秋》、《七国志》、《云台中汉》、《刘公案》、《彭公案》、《施公案》等十余部长篇。其中公案书目，均据同名章回小说改编。1964 年提倡说新书时，他除已改两三本现代小说外，又增改了《新儿女英雄传》等数部，被誉为定远曲艺界的"小秀才"。"文化大革命"时期，李仍操铁匠营生。其间，他阅读《烈火金钢》、《铁道游击队》等小说，闲暇时即改为鼓词。1979 年，他以《三国演义》中的故事，编唱《吕布与貂蝉》，参加滁县地区曲艺会演，分获改编和演出二等奖。书目收入地区文化局编印的曲艺集《花烛之夜》中。李学圣为人正直，热爱曲艺事业，传授书目，从不保守。在贯彻"自治、自理、自主"方针上，躬身笃行，成为同行楷模，被选为历届县曲艺协会理事。临终前要求在其墓碑上刻"鼓书艺人李学圣之墓"。

刘家全(1928—1965)　　曲艺作者。阜阳市新华区人。贫农出身。幼年生活异常艰难，靠说唱快板书乞讨度日。中华人民共和国成立后，刘家全参加治淮水利工程，工余常为民工说快板书自娱。1953 年参加中国人民赴朝慰问团，在炮火轰鸣的前沿阵地为援朝部队演唱。归国后，参加中国共产党。曾任中共阜阳市新华区宣传委员。在他短短的一生中，创作了快板书短篇唱段一百五十多篇，民歌三百多首，小戏曲十八个。这些作品大部分在地、县文艺报刊发表。有些曲艺作品都在不同场所演唱过，其中较有影响的如《从淮河到上甘岭》、《王老荒变成米粮仓》、《沙河闸把水拦》、《挖好济河多打粮》、《两个检查团》、《抽水机的威力》，热情歌颂中华人民共和国成立后农村的新变化，先后发表于省级刊物《安徽文艺》、《治淮汇编》、《大家演唱》上。1958 年，刘家全出席了全国民间文学工作者会议。归来

后，又以亲身经历为题材，创作了中篇故事《也有我的份呀》，由安徽人民出版社出版。

陈维玉（1928—1979）　安徽大鼓艺人，艺名陈元杰。利辛县阚疃四里陈庄人。父陈轶凡，清末廪生，教私塾。陈初中毕业，不擅农耕，1950年，拜阜阳口孜镇知名大铙艺人韩天宇为师学艺，入"挂门"元字辈。出师后，大铙书逐渐没落，陈维玉改唱安徽大鼓。他演唱的书目除《隋唐》、《薛刚反唐》等外，还吸收了安徽评书的《三侠剑》、《英雄谱》等。所以他在演唱时唱少白多，敲鼓击板少，表演动作多。他有一定文化，用词典雅，涉及历史人物典故，总说清楚其来龙去脉。陈维玉除在家乡及附近集镇演出外，还流动演出于淮南、凤台、寿县等地。

洪允中（1931—1982）　安徽评书艺人。字太炎，艺名洪光。亳县人。祖父洪天作是著名评书艺人，故洪允中幼年深受家艺薰陶。他七岁入私塾，后考入亳州师范学校，毕业后分配在亳州县双沟中学任教。1959年被错划为"右派"，开除公职，历经坎坷。为维持生计，洪允中捡起祖传技艺，悉心钻研评书，凭着幼年时的耳濡目染和聪慧悟性，很快掌握了评书的技艺，开始了说书的生涯。洪允中出手不凡，一炮打响，渐渐知名。

洪允中的评书表演风格酷似乃祖，从容不迫，娓娓道来，很少激烈的形体动作，细声慢语，绘声绘色，描述人物栩栩如生，引人入胜。由于有较深厚的文学素养和语言造诣，因此在理解作品与刻画人物方面比之其祖父大有青出于蓝而胜于蓝之势。他善于抓住情节的关键予以发挥，有一股儒雅之风。和洪天作一样，洪允中也爱运用醒木调节节奏，并有一套细腻讲究的扇子功，用以烘托气氛，塑造人物。

至"文化大革命"时，洪允中的表演艺术正处于炉火纯青的旺盛时期，无奈被迫中止演出。1976年亳州曲艺队恢复，他被聘为专职评书演员。每次演出，洪允中的评书总是压轴节目，海报一出，观众蜂拥而至，座无虚席，桌子底下都挤满了儿童。

洪允中不仅擅长《三侠剑》、《三国》、《大宋英烈传》、《老五虎》等传统书目，还是当地说唱新书的开创人。自六十年代起，他就开始改编和表演新书，代表书目有《大刀记》、《红色娘子军》、《红色交通线》、《敌后武工队》、《平原枪声》等。

1979年亳县县政府对他的"右派"问题予以彻底纠正，并分配他到县文化馆工作。洪允中始终热心于曲艺事业，他的《刺董卓》于1980年秋在阜阳地区调演中获创作改编奖和表演一等奖，并由省广播电台录音播放。在中国曲艺家协会汇编的《传统曲艺赞赋选》中发表条子、篇子、赞子多篇。

洪允中是安徽省曲艺家协会会员、阜阳分会理事，亳州市曲艺协会秘书。

1982年洪允中病逝于亳州。

刘云生（1940—1976）　安徽评书艺人。天长县卞东村人。幼从外祖父安徽大鼓艺人丁庭奎学艺。十岁时即能熟练敲打鼓板，后又学会演奏二胡、三弦，演唱民间小调，十六岁单独行艺。刘云生仅有小学文化，记忆力却特别强，看过的书，听过的故事，能久记不忘。

他语言风趣幽默,能模仿山东、上海南北方不同的方言,学啥像啥,学谁像谁。二十岁时改说评书,一部《济公传》,说到哪儿红到哪儿。刘云生子女多,生活困难,农忙种地,秋收后便到附近县乡演出,并曾到南京、上海短期说书。1964 年,提倡说新书,他把小说《林海雪原》、《铁道游击队》等改为评书演出,并自编短小书目参加地、县文艺会演,多次获奖。1970 年,患肝炎,就医于天长县大通医院。临终前,还振作精神,坐在病床上,为护理人员说了一场书,含笑逝世,年仅三十六岁。

陈瑞先(1942—1979)　　坠子琴师。安徽淮南市潘集区祁集乡人。

陈瑞先先天性双目失明,但天资聪颖,耳音好,反应敏捷。1961 年报考淮南市田家庵区曲艺场(队),被录取,师从坠子艺人苏立显,习坠胡伴奏。陈瑞先学习十分刻苦,练琴时手腕上绑上沙袋,休息时也不取下,手腕又红又肿,仍坚持不辍。他很快掌握了师父的技巧,又独自随唱片学习河南坠子"段子活"的音乐。外地艺人(如合肥的坠子演员秦美艳,安徽琴书演员于素珍、马翠云等)来淮南演出,陈瑞先每场都去观摩,散场后即向他们的琴师请教,如此数年,终于熟练地掌握了坠子、安徽琴书两个曲种的伴奏技巧。

1964 年淮南曲艺训练班成立,陈瑞先调入曲训班为学员伴奏,后转入淮南市曲艺队。1965 年,著名安徽琴书演员崔金霞来淮南演出,陈瑞先为崔伴奏。崔金霞出身于琴书世家,不仅唱的好,在坠琴、扬琴的演奏上均有很深的造诣。陈瑞先抓住机会向崔老师求教,进步更快。

"文化大革命"中,淮南市曲艺队解散,陈瑞先被解聘回家,生活无着,全靠政府救济。1973 年淮南市文工团组成曲艺队,市文化局为陈瑞先落实政策,安排他在市文工团曲艺队教授学员,至 1979 年去世,终年三十七岁。

附　　录





附　　录

鄂豫皖区苏维埃政府布告

第十一号

一九三一年八月二十二日

军阀豪绅地主　　到处压迫穷人
利用国民政府　　要税要捐不停
地主白占土地　　厂主垄断资本
农人租到土地　　每年租课不轻
收到一斗稻子　　地主就要六升
出了租课不讲　　还有佃礼租金
若遇天干水旱　　租课不少毫分
军阀战争一起　　田地就不能耕
还要派柴派米　　又要拉夫抽丁
豪绅害怕革命　　成立枪会保身
穷人如不加入　　刀下概不留情
厂主开办工厂　　下乡来请工人
一旦进了工厂　　如同进了牢门
生活如同马牛　　每月工钱极轻
工人要加薪水　　警察就来捉人
这是工人痛苦　　真是说述不清
大家要免痛苦　　只有参加革命
广东广西福建　　湘鄂赣豫各省
穷人一致奋起　　组织工农红军

豪绅地主土地　　一律分给农民
免除苛捐杂税　　都是有吃有剩
每人每日工作　　只做八个时辰
还有社会保险　　还有养老恤金
他们得到利益　　都是自由斗争
商人服从法令　　生意由你经营
这样一个政府　　真能解放穷人
军阀豪绅地主　　吓得胆战心惊
想来夺回土地　　设法来把命拼
一次二次包剿　　进攻工农红军
工农红军配合　　屡次打败敌人
捉了几个师长　　扩大我们红军
军阀豪绅地主　　真是气得要命
各地工农群众　　赶快参加革命
实行抗租抗税　　发动秋收斗争
消灭军阀混战　　打倒地主豪绅
建立工农政府　　快把地主田分
工农组织工会　　快同厂主斗争
大家一致努力　　完成中国革命

主席　高俊亭

皖北人民行政公署指示

教文字18号

1950年11月18日

为了迎接今冬明春的生救治淮、土地改革两大历史任务，特颁布关于开展今冬明春文艺工作的指示如下，希切实重视，贯彻执行，为要。

一、召开专区文艺工作会议

根据皖北文艺工作会议的精神与要求，各专区在十二月底以前召开文艺工作会议。由各县选派对当地工作能起推动作用的文艺工作者参加，特别要广泛吸收各地优秀民间艺

人参加。会议人数定为三十人。会期五天。会议内容：传达皖北文艺工作会议精神，为生救治淮、土地改革两大历史任务服务，及掀起抗美援朝、卫国保家的宣传热潮。其次讨论文艺方向、文艺界统一战线诸问题。通过这次会议，要结合抗美援朝作出生救治淮、土地改革的文艺工作计划，开展创作，组织各项文艺活动。会议经费由同级财政部门领取，非在职文艺工作者，每人每天伙食费大米三斤，公费大米半斤；在职人员除原领之伙食费如数交付外，不足之数，准予报销。

二、建立各级文艺工作组织

（一）专区级成立文学艺术工作者联合会。由专区文教科配备专职干部一人，应在编制人数以内，其具体任务主要负责各专区文艺工作的动员、组织工作。经费在文化事业费批准范围内解决。其他各种协会，一律不设立。

（二）各县成立文艺工作小组，由县文教科负责文化工作的干部兼任，布置动员工作，可通过会议方式进行，三个月至六个月举行一次，必要时可临时召集会议。

（三）以上组织，通过这次会议，一律建立起来，应吸收各部门的文艺工作者，特别是优秀的民间艺人为会员。

三、组织中心任务

（一）城市戏院以不流动为原则，可就其所在地，配合中心任务，适当组织演出，如营业情况许可，个别艺人自愿下乡或上堤，经戏院同意，政府文教部门批准，可以组织下乡。

（二）城市的说唱艺人，可轮流动员下乡或上堤演唱。内容方面，固然要求对中心任务有适当配合，而对一般没有过分迷信淫荡的娱乐性节目，仍应准许演出。

（三）在乡村的戏班子及说唱者，经过调查动员后，在可能条件下，通过文化馆，进行三五天短期政策学习，发动下乡或上堤流动演唱，对中心任务要有一些配合，一般娱乐性的节目，应许其演唱。他们的生活也要适当照顾。

（四）城市的业余文艺工作者的动员工作，应经各部门、各系统同意后，即由其直接介绍到治淮指挥部或土改委员会分配工作。其供给薪给问题，由原机关与治淮指挥部及土改委员会协商解决。如未获各原机关同意，则应保证他们的业余时间，配合两大运动，进行文艺活动。必要时可予以一定假期，帮助他们排演或创作。

（五）现已参加治淮及土改的工作同志，其中有爱好文艺者，或有一技之长的，应建议生救治淮指挥部或土改委员会，进行调查，召开会议，把他们组织起来，除进行一般工作外，应使他们能尽量搞文艺工作，以发挥文艺工作力量。

主任　黄　岩

皖北区1951年文艺创作奖金实施办法

为了开展人民文艺的创作运动，特订定皖北区1951年文艺创作奖金实施办法。

（一）应征稿件必须符合下列内容：

1. 反映皖北人民在抗美援朝、保家卫国、生救治淮、土地改革及其他社会改革与生产建设的各种斗争的业绩；暴露封建社会及反动统治的罪恶而富有教育意义者。
2. 反映皖北人民在历次革命运动中与抗日战争、解放战争中的英勇事迹，足资鼓舞斗志者。
3. 描写各民主阶层及新旧知识分子在毛主席及中央人民政府领导下通过劳动生产、学习进步与文化翻身后的新气象、新精神、新作风的各种典型者。
4. 其他各种合乎共同纲领要求内容的作品。

（二）应征作品不限形式，如：

1. 文学：诗歌、小说、杂文、报告、通讯等。
2. 戏剧：话剧、歌剧、秧歌剧、新京剧等。
3. 地方戏：倒七戏、黄梅调、拉呼腔、梆子戏、泗州调等。
4. 论著：文艺理论、作品介绍、工作经验报导、专题研究等。
5. 音乐：词曲完备的歌曲。
6. 民间文学：鼓词、杂耍、相声、歌谣、小调、道情、莲厢调、说书、弹词、评词、大鼓书等民间文学作品。
7. 美术：绘画、连环画、木刻、雕塑、漫画、年画、剪纸等。
8. 其他各种形式亦可备选。
9. 吸取民间形式，及关于民间文艺的调查研究，著有成绩者，尤予重视。

（三）全年奖金总额为大米五万斤。作品分为甲、乙、丙三等，受奖作品数目不限制，奖金按等递增，特殊优秀者不在此限。

（四）由皖北行署文教处，皖北文联筹委会，皖北戏曲改进协会筹委会共同组织文艺创作评奖委员会，进行评选。

（五）获奖作品，版权为作者所有，但评选委员会有介绍、出版及编印文集的优先权。

（六）本办法自公布日起，开始收件，12月评选，揭晓名单在皖北日报公布并发给奖金。奖金有余额时，移下届使用。

（七）应征稿件，请寄合肥皖北文联筹委会，信封背面注明“皖北文艺创作应征”字样，以便识别。

(八)应征作品评选标准及工作细则另行定之。

皖北行署文教处

皖北文联筹委会

皖北戏曲改进协会筹委会

1951年3月16日

华东军政委员会文化部为对1951年皖北区戏改工作要点提出意见以供参考

化戏字第684号

皖北人民行政公署文教处：

你处教文字第四三号呈暨1951年皖北区文艺工作要点与戏改工作要点各一件，均悉。现提出如下意见，以供参考：

(1)一般尚属具体切实。

(2)但应注意今天皖北地区的文艺工作者的主要成份是中小学有关文艺的教员，及青年学生、民间艺人(戏曲、曲艺、鼓手、画匠等)，除民间艺人以外，绝大多数是业余的性质，而很少专家名流。因此，今天的问题主要是如何团结、改造、提高这些人，同时，又如何通过这些人来开展群众性的文艺普及工作。工作重点，应该本此精神来估计与拟订，但这个特点在此文件中并不明确突出。

(3)文工团的工作，应专列一条。

(4)文学部门第二条，搜集民间文艺，应着重研究、整理。把目的明确起来。

(5)各种文艺作品的创作与出版，均应着重提出以反映当地群众生活，而又适合群众接受水平与实际需要为主。

(6)"戏改工作要点"中之"(三)调查戏曲工作方面"条，在项目上宜增加对于各该当地所有戏曲种类之班团数字、从业员数字、演唱场所数字、每日观众平均数字及以场数为单位之每月新旧节目演唱比例的调查。"(四)审定改编及新戏曲演出方面"条第二项，应遵照中央文化部戏曲改进局田汉局长在全国戏工会议上的报告所提出的："其确有重要毒害而难于修改的旧剧本应请示中央文化部作最后决定，不得任意处理，禁演旧剧目须报告中央文化部批准后方准实施"的意见办理，同条第四项之"舞台的演出形象"，应明确指出为伤害民族自尊心与自信心的舞台形象。同时应强调凡属这一类的舞台形象必须有步骤地坚决地予以澄清。京剧由于演出方法臻于程式化，宜于表演历史故事，可

向人民历史剧发展，但是尚不能因此肯定今后京剧不能表现现代生活，在这方面目前可以作为一个重要实验，因此“(六)组织创作方面”条第一项末尾之“京剧可向历史歌舞剧发展”，宜改为“京剧可向人民历史剧发展；但以京剧形式表现现代生活，可以在改革中作为重要实验”。“(八)改革制度方面”条第一项中之“逐步废除”宜改为“逐步改革”。同时应强调在改革制度时必须根据实际情况，灵活运用。

以上各点，希即知照。

皖北人民行政公署文教处关于群众文娱材料的创作、改编与审查问题的指示

各专署、市、县文教科、局、文联、文化馆：

两年来，我区群众文娱活动，配合中心工作，就地取材，自编、自演、自唱，获得很大成绩。其中，仅宿松一县，就编演了《许爱莲翻身上冬学》、《地主三个脸》等一百七十五种，并大体上都能贯串一定的政治内容。但各地创作与改编文娱材料，一般的缺乏领导，组织力量不强，创作思想指导不够，没有一定的审查制度，以致发生了在政治内容上的严重错误。如有的把参加志愿军写成不是爱国行动，而是为了升官发财。有的把敌人写成力量强大，而对人民力量、人民的反抗斗争就不写或只轻描淡写。另有“将古比今，将今比古”，颠倒历史，和“换汤不换药”，滥用旧一套，如许多作品仍然采取“公子落难，小姐私订终身”的旧题材等。

为了纠正上述创作中的错误思想，正确反映广大人民的斗争生活，贯彻和掌握爱国主义的创作主题，提高群众文娱活动的思想性，达到教育人民、鼓舞情绪的目的，特作如下指示：

(一)在创作题材方面：要把握表现“中国人民站起来了”的伟大爱国主义题材，是一切文艺活动的中心主题。我们应以最大力量反映中国人民和中国共产党的伟大力量，他们的高度的智慧和英雄主义，而不是津津有味的去夸张敌人的力量，造成人民的自卑心。我们应该积极表现在战场上、生产中以及其他各种斗争中的光辉范例和典型的英雄模范人物，而不是片面的描写落后事物的生活，更不是热中于描写过去悲惨生活的痛苦回忆。总之群众文娱的创作要反映新社会、新人物、新事件，就是表现“中国人民站起来了”，要把握以伟大的爱国主义为中心主题。

(二)在改编历史剧方面：应正确解决历史人物和传统问题；“对历代一切曾经推动历史前进的，有过对人民有益的创造的人物，必须加以肯定和表扬，……”但“不允许把历史上的反动者描写为革命者”。(周扬：“坚决贯彻毛泽东文艺路线”)同时要反对颠倒历史，

“将古比今”和“将今比古”，以及“换汤不换药”的滥用旧套等。

（三）在作品的审查与选用方面：各地农村剧团应以选用《皖北文艺》和其他刊物上已经发表适合要求的材料为主，同时配合当地中心工作，就地取材，采取歌剧、小调、对口、相声、说唱、鼓词等易唱、易演、易懂的民间艺术形式，编写演唱材料。但为了对人民文艺事业负责，保证作品的政治性和思想性，各地创作或改编的作品（口串戏抄成定本），一律送县区宣教部门审阅，提出意见，修改后方可上演。其有推广价值的，寄《皖北文艺》社发表。内容有严重错误，无法修改者，即应停止演唱。

各地文教行政部门必须加强对群众文娱创作的领导，负责审阅，提供改进意见，逐步提高文娱材料的思想性和农村剧团的演唱水平。

抄呈：华东文化部

皖北人民行政公署

1951年12月13日

安徽省文化局1952年下半年文化工作要点（草案节选）

二、艺术工作部分

甲、戏曲改革工作：

（一）开展艺人思想改造运动，在方法上是先从业务入手。通过典型戏曲的讨论，并联系到旧戏曲毒素部分对艺人及观众的影响，从而明确艺人的责任，使其认识戏曲改革的必要性和改戏首先必须改人改思想的道理。接着启发艺人暴露改戏的各种顾虑，进而消除这些顾虑，再开展思想检查，并追溯根源，划清阶级思想界线；然后再回到业务，把思想改造的成果贯彻到业务中去，明确戏改方针。要达到以上目的，其关键在于：从正确的历史观点去批判民族戏曲；纠正戏改干部对艺人的错误看法，改变立场，真正认识艺人是劳动人民的一部份。并做到依靠群众，一切教学从艺人实际出发，克服教条主义，做到由具体到原则，由现象到本质，由浅入深，使其层层深入，步步提高。进行步骤：

1. 首先进行合肥市二百人戏曲艺人思想改造，以便创出经验，推动全省。

2. 七月省内集训三百七十人，脱离生产学习四十天。

3. 除蚌埠外，其他各专署、市在省集训结束后，分别集训六百人，脱离生产学习一个月。蚌埠市可开展三百多戏曲艺人的思想改造运动。时间四十天，不脱离生产。

4. 各专署学习结束后，安庆、芜湖、淮南等市再全面的，不脱离生产的开展艺人思想改造运动。

5. 冬季每县（有戏院、书场的县）争取集训三十人，脱离生产学习三十天。

（二）为了培养典型，推动一般，本年秋季在私营公助的原则下建立黄梅调（安庆市民众剧场）、泗州戏（蚌埠市淮光戏院）两个中心戏院，细致整理和记录原有剧目、曲调，进行审定，并做实验性的业务改革。对戏院制度亦加以适当整理。中心戏院政治干部由当地人民政府配备，我们相机配备业务干部。黄梅调为安庆分区普遍流行的剧种，为了及时推动该分区的黄梅调改革工作，安庆专署、安庆市可共同组织领导机构，对该院进行领导。蚌埠市亦应及时向宿县专区传播泗州戏的改革工作经验。

（三）争取在秋季成立曲艺（相声、坠子、大鼓、洋琴、弹词、评词等曲艺）工作队，二十人全部供给，细致地进行曲艺改革工作，并发展新曲艺，及时配合中心任务的宣传，并拟在省的艺人训练班中物色十人先成立一个工作组，然后发展为队。

（四）成立全省的地方剧目审定委员会，吸收有关部门及艺人参加，统一领导全省的地方戏的审定工作，争取在本年内审定好三至五个剧目。

（五）通过省的艺人训练班，建立艺人流动的介绍信制度，以纠正角儿流动的混乱现象。在各地开展艺人思想改造以后，可进行制度改革，坚决废除戏院中一切封建制度。并逐步适当的调整包银，尽量缩小角儿与一般演员的待遇悬殊。

参照以上精神，对广大说唱艺人进行改人改书的教育。

安徽省文化局改进文化工作方法的几点意见（节选）

20. 提倡文艺集体创作，“三个臭皮匠，赛过诸葛亮”，这就是从量变到了质变。特别是传统剧目、曲目的整理，更应该由剧作者和老艺人及演员合作进行。在剧团里，要提倡演员自编自导自演的群众路线的创作方法，例如，先把主题、情节的架子搭起来，分配角色，自编台词，然后统一加工整理。这样可以发挥群众智慧，加快创作速度，也可以保证质量，减少废品，同时，因为导演、演员都参加了创作，创作过程实际上已经是初步排演的过程，因此排戏速度也必然会加快。

21. 提倡边演（老戏）边排（新戏）、排了就演、边演边改。这样可以多排新戏，也可以更多地吸取各方面的意见，通过舞台实践，发现优点和缺点，然后不断加工，使之成熟。

22. 开展戏剧、电影、文艺作品的评论，做到“有戏必评”、“有片必评”、“有书必评”，扶植香花，铲除毒草。例如，对于戏剧，除了采取各种形式，对具体节目进行评论外，还要及时地对重点作品、演出和带有倾向性的问题，进行及时的研究、讨论。同时要组织有系统的文艺理论研究。

1958 年

安徽省文化事业管理局 1958—1962 年文化事业规划（草案节选）

12. 曲艺是劳动群众喜闻乐见的文艺形式之一，能够迅速反映现实生活。为妥善安排流散艺人，使曲艺为宣传工作服务，计划自 1959 年起陆续建筑曲艺场 100 个，其中民办公助的 70 个，地方自办 30 个，达到在曲艺流行地区的较大集镇都有一个曲艺场。计划期内还准备在合肥等省辖市试办文艺茶社，并在曲艺艺人较集中的蚌埠市建立一个曲艺工作队。

努力提高曲艺创作的政治水平和艺术水平，提倡群众自编自演，及时反映现实斗争生活。

13. 全省现有剧场 154 座，虽大部分破旧简陋，但为贯彻勤俭建国方针，仍应尽量维修使用。五年内计划新建剧场 20 座，重建剧场 10 座。新建、重建剧场投资主要由地方筹款解决，并尽量利用礼堂等作演出场所。

安徽省文化局关于进一步挖掘戏曲、曲艺传统剧目工作的意见（草案）

一、情况和成绩：

我省戏曲、曲艺遗产是非常丰富的。建国以来，在党的“百花齐放、推陈出新”的方针指导下，在省委的领导下，各个剧种、曲种都得到了很大的发展与提高。现在全省有 40 个剧种，21 个曲种，每个剧种、曲种都拥有一大批传统剧目。这是一笔极为可贵的财富，是戏剧、曲艺赖以发展的基础。一般地说各级文化部门对戏曲传统是重视的，解放以来也曾和各种排斥、轻视遗产的思想作过一系列的斗争，并采取了一些有效措施，进行了许多有益

的工作，获得了很大成绩。这是我们戏曲、曲艺事业上一项极有价值的基础工作，一项工程浩大的基本建设。

首先，我们曾进行了传统剧目的普查、摸底和挖掘工作，据二十三个剧种的初步统计，共挖出传统剧目4603个，并大力采集、抄录了2330个剧本(详见附表)。

为了把这份宝贵资料很好的保存起来，并积极发挥它的作用，我们在全省各地的大力合作下，从1957年开始编印《安徽省传统剧目汇编》。目前共编印了6个剧种的467个剧目，共53册，一千多万字。而且正在陆续编下去。把原本编印出来，内部发行，供领导和戏曲工作者参考研究和选择上演、整理之用，意义很大，所以这套“汇编”，很受戏曲界欢迎和重视。

第二，在挖掘的同时，遵循了党的“百花齐放、推陈出新”的方针，积极进行了传统剧目的选择上演和整理改编工作，据不完全统计，我省已整理的传统剧目共有407个，其中出现了许多优秀的保留剧目。已出版、发表的共有105个，拍成电影的有5个，淮北梆子戏《背靴》及徽戏有些剧目，也正在筹备拍摄。曲艺也整理过一些，如《李逵夺鱼》，是比较成功的曲目。

第三，在挖掘传统剧目的同时，对戏曲、曲艺的各项艺术遗产，如剧种概况、表演、音乐、脸谱……等等，也进行了初步的挖掘、搜集、研究和继承工作。省徽剧团已传授了70个传统剧目的表演艺术。开始整理顾老、丁老的表演艺术，顾老的谈“背靴”，丁老的纵谈黄梅戏，发表后很受欢迎。音乐上做过不少录音、记谱工作，编印出版了“黄梅戏音乐”和“庐剧音乐”。并且，搜集过傩戏、徽戏的脸谱等。

以上，我们大致回顾了一下在传统剧目、曲目方面所做的工作，但由于资料不完全、情况了解不全面，对浩如烟海的遗产和全省各地所做的大量工作，还不能作出准确的全面的估价。但是，就从现有情况看，成绩确实很大而且意义和作用也极大。不仅是对研究、继承与发扬遗产、丰富上演剧目方面的作用十分明显，毋庸多言，而且对新剧目的创作，对剧种风格的发扬都很重要，有人说“昆曲《十五贯》是一个戏救活了一个剧种”，那么《天仙配》何尝不是黄梅戏在前进道路上的一个重要标志？同时，做好这项工作，在培养人才方面的作用，也是不可忽视的。我们现在许多剧目干部，都在挖掘传统剧目中学习了不少东西；而许多演员正是在继承传统剧目中成长起来。徽剧小演员章其祥、秦彩萍就是很好的例证。因此，做好这一项工作，对社会主义新文化的建设是确有贡献的。

二、存在问题：

我们的成绩很大，完全应该肯定。但问题也不少；做了不少工作，但该做的还很多。从总的情况看，1958年以前这项工作做的多些，1958年以来在整理剧目、编印原本方面的工作仍在继续，但进一步挖掘就做的少些了。有这样几个主要问题。

首先，存在一种“差不多”思想和畏难情绪，这是主要的思想障碍。因此，有些剧种直到

现在还未认真动手；有的搞了一部分，没有善始善终；有些则草率从事，记录、编校质量不高。

第二，决心不大，没有很好安排力量。这是个关键问题。我们曾经就地区分了工，做了挖掘整理的规划，但今天检查，完成的也很不够。以省局剧目室说，安排在这方面的力量，也比过去少得多了。

第三，不平衡，不全面，深度、广度都不够。比如：流行剧种工作做的多些，稀有剧种做的少些；剧目做的多些，其他做的少些。戏剧多些，曲艺的少些。深度不够，不精细、不系统。就说工作做的较多的流行剧种，也还不完全，更拿不出比较科学的、完整的研究材料；尤其是表演、流派风格更缺乏深入挖掘研究；面对历史上的创作家、名演员的研究更是太少了。

第四，挖掘和选择上演、整理改编及学术研究，结合不紧，贯彻不力，甚至脱节，因此挖掘的资料没有得到充分的应用，于是，影响到上演传统剧目少，路子窄，特别是一些名演员的拿手好戏，虽曾再三强调，但演出还不多。如严凤英同志的《小辞店》尚未整理定本，可算一例。

从整理剧目说，1958年第二届戏曲会演，出现了《女驸马》等一批；1959年国庆献礼，出现了《双锁柜》、《花园扎枪》、《打枣子》、《罗帕记》、《扫花堂》、《李素萍》、《小包公》……等一批较优秀的剧目。但真达到全国水平的拔尖剧目还很少，也没有超过《天仙配》的水平。而且去年以来，整理更少。前不久我们调查了一下，全省各地正在进行的重点剧目共八十九个，而整理传统剧目只有十七个。这与对待传统剧目的要求过高，对戏曲为政治服务存在着的简单化理解有关系；同时，缺乏沙里淘金精神，指望一手抓个大西瓜，也障碍了传统剧目的进一步整理、改编。

第五，在一些具体措施上也有问题。如在整理、改编上，近年来与老艺人合作不够，甚至有时摆开了。在口述方面的合理报酬也没有继续下去了。这些对老艺人的积极性都会有妨碍。

第六，对资料工作重视不够，有些散失；更未系统整理、鉴别，妥为保管。

三、今后意见：

首先，实事求是地摆一下今后还有哪些工作：

（一）剧目挖掘方面有这几种情况：(1)庐剧等比较流行的剧种，接近完成。但还要进一步挖掘、清理、研究，尤其是整理、改编，再搞出一批上演剧目来。安庆整理的黄梅戏《女驸马》，就是从深山里挖出来的宝贝。(2)徽戏等古老剧种，已引起重视，做了不少工作，但很不够。(3)没有职业班社的稀有剧种，有的动了一下，有的还没动，有多少遗产，情况不明，甚至连这些剧种究竟是什么样子，算不算一个剧种，都还难说。(4)剧目挖掘仅是开端。

（二）表演艺术的挖掘、继承工作更多。系统的进行，方从顾老、丁老开始，而对这二位

老艺人也还只动了个头。

（三）音乐上要做的工作也很多，尤其是许多稀有剧种，稀有剧目，还是只闻其名，不辨其声。对声腔上的流派和老艺人、名演员在声腔、保嗓、演唱方面的经验，更少研究，前不久我们开了一个锻炼嗓子、保护嗓子座谈会（全文登载 6 月 21 日《光明日报》），就谈了不少经验，很值得引起重视。

（四）脸谱、服装、化装、道具的调查研究工作更少。

（五）剧种、曲种的历史沿革，著名剧团、班社、剧场、书场的沿革，都要系统研究，芜湖市大花园的历史就可以研究一番。

（六）艺术创造方面的术语、口诀、掌故，珍贵的秘本，古籍的搜集，过去注意不够。

（七）对培养人才方面的传统经验，要认真了解、研究和继承。

（八）我省历史上著名的剧作家、表演艺术家、戏曲音乐家很多，很值得研究。

粗略地排了一下，该做的工作确实还多，从许多遗产都保留在高龄的老艺人身上这一特点说，还需及时抢救。因此要引起重视，重新安排力量，克服畏难情绪，坚持做下去。省徽剧团曾经跑了 5 省 1 市 22 县，方才搜集了那么一些资料，“不登高山，难采灵芝”，确实要做更艰苦、更细致的工作。

第二，组织好力量，贯彻群众路线，这是关键问题。根据以往经验，有三种力量：一是专业剧目干部，二是戏剧工作者中的业余力量，三是社会力量。关于组织业余的和社会的力量，过去有些办法、有些联系，今后还要更广泛的运用。比如：关于历史上戏剧人物的研究，就可以和大学或其他有研究的同志们挂钩等。省专业剧目干部只 30 人，人少任务多，因此必须加强组织业余力量，尤其是发挥剧团工作同志的作用，调动可以调动的积极因素。

第三，要做的工作很多，必须要有重点、有步骤、有计划的进行。(1)先本省剧种，后外来剧种。(2)先历史长遗产厚的剧种，后历史短遗产薄的剧种。(3)先抢救有失传危险的剧种、剧目、曲目及艺术遗产，文化往往只保留在几个、甚至个别风烛残年的老艺人身上。据说有一个高腔老艺人王惠明死了，一百多个传统剧目也就与世长辞了。(4)表演、音乐等各项艺术遗产的挖掘，先搞有特色，有声望，有影响的。(5)挖掘、清理、传授、研究、整理和运用，都应该结合进行。先是挖掘与传授，这是基础。但必须也要强调整理和应用，因为，挖掘的目的是为了应用。省、各地和各剧团都可根据这些原则作出长期规划和一年内的安排。规划要切实可行、实事求是，根据本地区、本剧团的特点和力量来安排。不要勉强求全、贪大，更不可虚夸。同时，要在分工的基础上加强合作，既要避免遗漏，也要避免过分重复。

第四，注意提高质量：挖掘、记录工作要求达到深、真、细、准。深，就是要挖的深、挖的透、挖的全，对不同风格、流派的脚本、声腔、表演，都要全部搜集，不要只满足搜集一种。真，就是要还它真面目。必须打消顾虑，向口述者和记录者谈清楚，遗产中有糟粕，这是客观存在，应该原原本本，不增不减，而后再做推陈出新的工作。同时，有条件的要尽力做到

先看演出，而后记录。细，就是要细心，细致。对老艺人的话要留心，往往一句话是个好经验，记录要力求详尽，做出必要注释。对一项有价值的资料，还要记下详细搜集过程。准，就是要准确。除文字记录外，要用照片、绘画、记谱、录音等方法。要组织青年演员和学员把那些富有特色的剧目、表演、音乐及时学下来。

要提高质量，必须发挥老艺人的积极性，要加强戏剧干部和老艺人的合作，组织老艺人的方法，可以把他们集中起来，也可分散访问，要看具体情况。

第五，关于合理报酬与经费开支：对口述者、记录者（业余的）、特约编校者，都要给以合理报酬。对口述费曾试行过奖励金（对口述很多的或口述了很宝贵的资料的老艺人）。这些以前有过规定，仍可按照执行。

挖掘工作所需报酬、办公、照相、录音等，以及有录音设备、器材的地方所进行必要的录音等经费，由各地文化事业经费中开支，有困难的，报计划由省文化局核发。

第六，重视资料工作：对记录和搜集到的资料，要立即登记编目，妥为保管。并将原本或副本报送省文化局，珍贵的照片、录音等也送一份交省文化局统一保管。省局剧目室，将进一步加强资料的编印、保管工作，专人负责。除继续编印《传统剧目汇编》外，并考虑对剧种、曲种研究、表演、音乐和各方面的资料及研究成果，有计划，有步骤地分类加以编印，根据具体情况或内部参考，或公开出版。

第七，挖掘传统剧目、曲目及各项艺术遗产的工作，是一项极为重要的、长期的、复杂而细致的工作，各级文化部门必须在各地党委的领导下，对这项工作认真加强领导，下决心，下本钱，组织力量，有计划地进行。对成绩、经验要及时总结，问题要及时解决。总结、规划均请及时报送我局。

安徽省文化局

1961 年 8 月 8 日

关于文艺配合“在农村进行社会主义教育活动”的几点意见

遵照中央和省委关于在农村进行社会主义教育的指示，以及省委宣传部贯彻此项指示精神，全省文化艺术团体应积极地配合这一活动，以统一农民和干部的认识，发扬他们爱国爱社的热情，提高他们克服困难的信心，鼓舞他们发展生产的干劲，促使人民公社更加巩固。为此，特提出如下意见：

一、根据中央和省委的指示，这次教育活动，要向农民宣传社会主义、集体主义和爱国

主义；要向农民宣传工农联盟、城乡互助，以及兼顾国家、集体和个人的重要意义；要向农民宣传艰苦奋斗，自力更生的革命传统。全省各级文化主管部门，应在做好政治思想动员的基础上，组织力量，围绕中共中央“关于在农村进行社会主义教育的指示”规定的七项宣传内容，运用各种文艺形式，抓紧今冬明春农闲季节，特别是春节期间，要较集中的进行广泛深入地开展社会主义教育活动。通过这一文艺宣传活动，使农民较普遍地都受到一次形象的社会主义教育。

不断地用社会主义的思想教育农民，不断地提高农民群众的政治觉悟和爱国热情，是一项经常的工作。因此，除在今冬明春开展活动外，今后还应长期的结合此项任务，开展文艺创作和各项文艺宣传活动。

二、文艺创作是开展各项文艺活动的前提。因此，必须抓好这一工作。既要求专业文艺团体普遍发动，又要重点掌握。省局已编选了一册以上述内容为主的春节文娱活动材料，已印发各地。最近又组织了省剧目室和各地来省学习的编剧干部创作了一些有关作品，拟在明年元月中旬印发各地。专、市文化局及省属文艺团体，也应继续组织力量开展创作，以保证有一定数量和质量的文艺宣传材料。

在创作和上演剧目上应着重选择正面地反映干部和农民为发展生产、克服困难的发奋图强、自力更生的精神；反映他们为巩固和发展集体经济的集体主义精神；反映他们积极支援城市、支援国家工业建设的爱国热情；反映他们的勤俭节约的优良传统；反映他们模范地遵守社会秩序和维护国家、集体利益与坏人坏事作斗争的精神。在表现方法上，应特别注意运用能够体现社会主义教育精神的新人、新事、新思想、新道德等典型材料。并应贯彻政治方向一致性和艺术风格多样性的原则，允许作者根据文艺特点、生活经验和特长，以各种不形式、不同题材和风格，艺术地形象地表现社会主义思想内容。

三、专业文化艺术团体，应结合本身艺术特点和业务活动，配合农村社会主义思想教育活动。

专业艺术表演团体和曲艺人员，应积极排演和挑选过去上演过的一些表现社会主义思想内容的节目，凡是能够分队演出的剧团，都应分一个队到农村去巡回演出；不能分队演出的剧团也应有计划有组织的上山下乡，深入农村开展演出活动。演出方式，可以把有关这项内容的节目作专场演出，也可以穿插在其他节目中综合演出，可根据具体情况，采取多种形式开展活动。

电影发行单位，应注意挑选一些有关此项内容的影片，有计划地向农村发行。

农村放映队，应加强放映活动，除做好影片宣传解释工作外，还应利用映前时间，开展幻灯、广播宣传活动。

文化馆、站应积极开展广播、大字报、黑板报、展览、幻灯、教歌及小型演唱活动。除本身直接开展活动外，应着重抓好对群众业余文化活动的辅导工作，利用业余时间，训练群众业余活动中的骨干，交流活动经验和方法，供应一些文艺活动材料。大鼓、说唱等曲艺形

式，活动方便，群众爱听，容易普及推广，各地在辅导业余文艺骨干中，应着重培养一些群众业余曲艺演员，传授他们一些新的和传统的曲目，在群众中开展演唱。

书店、出版社、图书馆，应有计划地出版发行和向农民推荐一些宣传社会主义思想内容的读物，以加强对农民的社会主义思想教育。

影剧院（场）等公共娱乐场所，也应利用幻灯、广播、黑板报，开展社会主义教育活动。

四、开展群众业余文艺活动。广大的群众业余文艺队伍是配合普遍深入地开展社会主义思想教育活动的一支重要力量，应坚决贯彻业余自愿、需要和可能的原则，抓住农闲季节，积极地组织他们开展文艺活动。

活动形式，以小型为主、灵活多样，如小型演唱、大鼓及各种曲艺、民间歌舞，讲故事、幻灯、广播、漫画、展览、黑板报等群众喜闻乐见的生动活泼的形式，都可根据当地条件加以运用，不要强求一致，不要搞形式主义。在春节前后，业余剧团还可以较集中地进行演出，过了农历正月十五，即应停止演出，分散回生产队积极投入农业生产。缺少灯油的地方，在不影响生产的情况下，也可以白天演出，但无论白天或晚上每场演出都不要超过三小时。

活动内容，力求多样化，应有配合社会主义教育、配合生产和中心工作的节目，也可以有不直接配合政治而内容健康能起娱乐作用的节目。过去对群众业余文艺活动往往只片面强调说中心、唱中心、画中心、演中心的做法，不仅违背"百花齐放"的方针，而且是违背群众自愿原则，我们应加以防止。

在开展群众业余活动时，必须励行节约，反对浪费，在几年内要做到不买服装，除自制在外，不增添新道具，更不得新建剧场。

五、为了作好配合农村社会主义教育活动，提出以下措施：

第一，各地文化主管部门，应根据中央和省委指示精神，在当地党委领导下，加强对文艺创作和文艺活动的领导，对创作和选用的文艺作品，必须经过审查。不仅作品的内容要正确，而且在艺术上也要有一定的质量。避免粗制滥造和庸俗地做法。

第二，各级文化主管部门和文艺团体，应立即组织全体文艺工作者认真学习中央和省委的指示及有关的宣传材料，对群众文艺骨干也应利用业余时间组织他们学习，使他们真正领会指示精神和宣传中的政策。在这个基础上，组织文艺创作和开展文艺活动。

第三，这项活动应充分调动专业和业余文化艺术队伍的积极性。对于农村中民间艺人，回乡生产的中、小学毕业生，以及某些下乡劳动锻炼的干部，在业余自愿的原则下，应积极组织他们，参加各种文艺活动或开展辅导工作。

第四，各地开展创作中出现较优秀的作品，应向我局推荐，以便作为群众文娱活动演唱材料编选出版。

最后，希望各级文化主管部门，制订一个切实可行的工作计划，在元月上旬报局。在计划中应对今冬明春的文艺创作、剧团排演、电影放映等提出一个具体指标；对开展农村业余文艺活动，应根据具体情况作很好地安排，对日常工作和宣传活动要统筹安排，紧密结

合起来。在活动进行中，应当在适当的段落，组织力量深入检查。在明年春节以后，进行一次总结，并根据具体情况，作出新的布置。

安徽省文化局

1961 年 12 月 15 日

安徽省革命委员会文化局关于召开革命故事、曲艺工作座谈会的请示报告

革文艺〔72〕051 号

省革委会政工组：

为更好地占领城乡思想文化阵地，宣传党的路线、方针、政策，配合三大革命，巩固无产阶级专政。根据我省群众文化工作情况，省群艺馆拟于十一月上旬在怀远县召开革命故事、曲艺工作座谈会。会上主要是总结交流革命故事、曲艺工作经验，统一思想，明确方向，研究措施。参加人员约 150 人左右，主要是地区、市文化（教）局负责群众文化工作的同志，县文化馆长，宿县、阜阳地区各县的重点公社文化站和开展上述活动较好的并已摸索了一些经验的大队、街道、学校，并选拔较好的编讲人员参加。会议时间 10 天。

可否？请批示。

省革委会文化局

1972 年 10 月 3 日

安徽省革命委员会文化局关于地方戏曲剧种剧团的恢复和流散艺人安排情况的报告

文艺〔78〕字第 320 号

文化部：

由于林彪、"四人帮"反革命修正主义路线的干扰、破坏，我省大批地方剧种、剧团遭到下放、解散或砍杀，有相当多数的专业演员和从艺多年的老艺人被下放或资遣，有的至今未能得到妥善安排，以致生活无着，流浪街头或卖唱营生。对于这些问题，不仅各地反映强

烈,我局和有关部门也都接到和接待了大量来信来访,确实应引起我们的严重注意。在部发〔78〕文计财字第309号关于《请报送恢复地方戏曲剧种剧团和妥善安排流散艺人问题的情况》文件下达后,我们当即作了布置,要求各地、市组织力量,抓紧调查。现根据文件提出的要求,将我们调查了解的有关情况汇集报告如下:

一、文化大革命前,我省有专业剧团128个,演职员及职业艺人共有八千多人,剧种(包括地方戏曲)及其他文艺形式共三十多种。从所有制的性质上可分为三类,即(一)国营剧团,(二)集体所有制剧团,(三)由当地文化主管部门批准、艺人自行组织起来自负盈亏的剧团及曲艺、杂技队、组。在"四人帮"猖獗为害时期,地方戏曲剧种的剧团大部分被砍杀,挂起文工团和文艺宣传队的牌子。安徽主要地方剧种剧团如省徽剧团被解散,省黄梅剧团被改为"红梅剧团",庐剧原有三十四个专业表演团体,被砍得只剩下两个半剧团;其他如省曲剧团、省坠子剧团、省泗州戏剧团、省梆子剧团、皖南花鼓戏剧团,都被砍去或下放。这些剧团的大批演员被下放农村,或者调离文艺系统。各地属集体所有制剧团,在被砍后,人员只发1—7个月工资,大部分被下放农村,少量的安排在集体所有制单位或街道、社队企业从事生产劳动。由艺人自行组织自负盈亏的剧团以及曲艺、杂技队、组,基本上被解散殆尽,一些从艺多年的老艺人,都被下放农村,以致生活无着。在这一时期,仅十三个地、市(全省十六个地、市)就被砍去了45个地方戏曲剧团;许多县剧团都砍成了一二十人的文艺宣传队。巢湖、六安、安庆、宿县四个地区下放演员和艺人达880多人。

粉碎"四人帮"以后,党的文艺政策逐步得到贯彻执行。尤其是根据华主席、党中央的指示,解决安徽省委领导问题之后,一些剧团陆续恢复,下放的演员和艺人,有的被收回,有的工作得到调整。到目前为止,安排不当和至今尚未得到妥善安排的演员和艺人,就十三个地、市统计,还有848人(其中大部分是流散艺人)。这些人员中,属专业演员和集体所有制剧团的人员,大都安排在全民所有制或集体所有制单位做工人、营业员、服务员和其他工作,他们要求归队的愿望甚为强烈;其中艺人部分,有的被下放街道,靠民政补助生活,有的在农村从事生产劳动,年老体弱而又无人赡养者,大都生活无着,流浪街头或自行卖唱、卖艺营生。他们迫切需要组织起来,为宣传党的方针政策进行演唱或者安排适得其所的工作,使之生活有保障,老有所依。根据各地意见,对于这部分人员拟采取以下处理意见:

1.对文化大革命中的下放人员,其中有影响的演员和有一定表演能力的演员,仍能继续从事文艺工作的,准备陆续收回;如果有的人已不能继续从事文艺工作,但尚有其他工作能力的,建议人事或劳动部门另行安排适当的工作,并应给予他们应有的政治待遇;一些年老体弱、失去工作能力的人员,符合退休条件的,分别按原单位的所有制性质作退休人员处理。

2.对文化大革命前,如六二、六六年精简下放人员,是根据当时文艺团体情况和个人

表现、业务能力处理的，属正常的调动与调整，一般不予收回。

3. 在艺人中，对其中尚有演唱能力的，他们演唱的曲目、节目又为当地人民群众所喜闻乐见，拟由各地文化主管部门按文化大革命前的办法和有关规定，把他们组织起来，进行营业演出，自负盈亏；对于丧失劳动能力、又无人赡养的老艺人、民间零散艺人，建议由文化事业费内开支把这些艺人养起来，或由民政部门参照文化大革命前的有关政策规定，每月发给一定生活补助费。

4. 对已清理出文艺队伍查明有据的坏人，以及下放后表现极坏的人员，不予收回。

二、对于遭到“四人帮”及其在安徽的代理人砍杀和解散的地方戏曲剧种的剧团，除已批准陆续恢复的剧种、剧团外，我们意见是：主要恢复那些为群众喜闻乐见、在我省有深厚群众基础的地方剧种、剧团。恢复地方剧种、剧团以群众基础和现有条件可能与否为原则，同时还要兼顾全省范围内与当地剧种、剧团的合理布局。目前，省属地方剧种、剧团拟恢复省徽剧团、省庐剧团、省泗州戏剧团、省曲剧团、省梆子剧团、省坠子剧团。地、市所属地方戏曲剧种的剧团正在研究中。

三、在恢复剧团和安置艺人的工作中，存在以下困难：

1. 在恢复地方戏曲剧种的剧团工作中，调回的演员大部分都已是壮年和接近老年，严重地存在着青黄不接的现象，需要招收一部分学员；文化大革命前地方剧种剧团中，由于各种原因，造成一部分有影响的演员，其中不少是合同性质的“合同演员”，这些人在恢复剧团工作中，需要收回和安排。这样，就需要一部分劳动指标，而文化部门则无力解决，必须有劳动部门协助安排，才能落实。

2. 在安排一部分演员和艺人到其他单位工作的工作中，由于他们长期从艺，不少人不宜从事过重的体力劳动。因此在安排后意见较大，这需要各地人事、劳动和文化主管部门统一研究，使他们适得其所。

3. 地方剧种剧团恢复后，由于“四人帮”的严重破坏，房屋、排练场地、乐器和灯光、扩音器材都需要重新建造和购置，需要一部分开办经费；老艺人的安排，需要生活费、补助费。但是，现在拨给省文化事业经费，仅能供给各地敷以日常开支和人员工资，因此，需要加拨一部分经费。如考虑可以，我们当另造册上报。

以上报告，妥否，请指示。

安徽省革命委员会文化局

1978 年 11 月 7 日

安徽省革命委员会文化局转发省文学艺术研究所《关于“剧种、曲种史编写座谈会”情况的报告》的通知

文艺字〔80〕057号

各行署、市文化局：

我省戏曲、曲艺品种繁多，遗产丰富。文化大革命前曾挖掘、记录、编印过一些资料，但在十年浩劫中几乎荡然无存，特别是保存这些遗产的“活档案”——老艺人越来越少。因此，抢救挖掘我省剧种、曲种的艺术遗产，是一件十分重要而又刻不容缓的工作。各地文化主管部门应采取有效措施，加以抢救。组织人员学习、记录、整理和研究，尤其是对那些确有群众基础、有独特艺术风格的稀有剧种，应大力扶持。但不要新成立剧团。

现将省文学艺术研究所《关于“剧种、曲种史编写座谈会”情况的报告》转发给你们，希根据你地实际情况，参照执行。

安徽省革命委员会文化局

1980年2月21日

安徽省革命委员会文化局关于1980年我省拟举办几项观摩、比赛活动的报告

文艺字〔80〕第194号

省人民政府：

为繁荣文艺创作，提高艺术质量，发展我省文化艺术事业，根据全国文化局长会议和文化部的布置，经省文化局长会议讨论研究，我省一九八〇年除已批准在芜湖举行“独舞、双人舞、三人舞比赛”外，拟再举办几项艺术观摩、比赛活动，现报告如下：

一、文化部决定于九、十月份举行全国“青年演员、新作品、独唱、重唱比赛”，为做好准备，我省拟于七月份在马鞍山市举办此项比赛选拔活动。人数约80人，时间五天。

二、文化部通知。今年第四季度在天津举行全国曲艺调演，并要求各省将参加演出的节目的录音带、录像带及有关材料于九月底送文化部。因此，我省拟于九月上旬在宿县举

行一次曲艺观摩演出。人数 100 人左右,时间六天。

三、为迎接十二月份在北京举行的戏曲现代戏调演,我省拟于十月份在合肥举行全省戏曲现代戏调演。人数 400 人左右,时间十五天。

特此报告,请予批示。

安徽省革命委员会文化局

1980 年 5 月 6 日



后　　记

《中国曲艺志·安徽卷》编纂工作开始便受到中共安徽省文化厅党组的重视和支持。1992年5月，成立了以党组书记陈发仁为组长，党组成员黄邦应、王成瑞为副组长的编辑委员会，并随即组建《中国曲艺志·安徽卷》编辑部，配备了主编、编辑部主任和编辑人员，制定了"《中国曲艺志·安徽卷》编纂工作纲要"。

省卷编辑部依据"纲要"，制定了工作实施计划：

一、促成全省十六个地、市，组建了各地、市曲艺志分卷编辑部(组)，并配备了编纂人员。

二、大抓曲艺的普查工作，为各地、市拟定"条头"打下坚实基础。

三、在曲艺普查工作的基础上，充分掌握有关曲艺方面的第一手资料，拟定各地、市上省卷的"条头"。

四、抓"条头"释文的撰写工作，要求做到实事求是，每一条释文都落实到人。

五、召开全省《中国曲艺志·安徽卷》条目评审工作会议，共收条目释文一千三百九十六条。通过省卷编辑部梳理、调整和筛选，最后选出了九百三十六条，作为《中国曲艺志·安徽卷》的基础，进行修改补充。

六、《中国曲艺志》总编辑部，组织专家前来我省进行初审(1997年6月)和复审(1998年9月)。通过总编辑部和专家们细致、耐心的帮助和辅导，一部近百万言的《中国曲艺志·安徽卷》，在省文化厅和《中国曲艺志》总编辑部的关怀与支持下，经过全省近千人的曲艺工作者、老艺人和各地、市文化局、曲艺志分卷全体编纂人员的积极努力，终审稿基本完成。

在编纂《中国曲艺志·安徽卷》过程中，也曾碰到一些困难：

一、缺乏编纂曲艺志的经验。

从主编到编辑人员，都是从事戏曲工作的同志，不熟悉曲艺工作。省卷编辑部紧紧依靠《中国曲艺志》总编辑部，深入学习和熟悉了《中国曲艺志地方卷编纂体例(草案)》，虚心听取专家们的意见，向基层曲艺工作者和老艺人们学习，团结全省广大曲艺志编纂人员，不断总结经验，不断发扬优点，修正错误，共同努力把《中国曲艺志·安徽卷》编好。

二、缺乏曲艺方面的资料。

从我省文化部门领导来说，过去对曲艺工作是不够重视的，曲艺资料方面缺乏积累，也没有曲艺机构负责曲艺工作。《中国曲艺志·安徽卷》的编纂工作，可以说是白手起家

的。面对困难，省卷编辑部，采取深入基层，狠抓曲艺资料的普查工作，提出“发现目标，跟踪追击，突破一点，全面开花”的要求，努力取得和掌握曲艺方面的第一手资料。从而，挖掘和发现一大批有关曲艺方面的资料，其中有不少珍贵资料，如在休宁县发现明张羽作序、适适子重校刊行的古本《董解元西厢记》，清《绘图三世目连救母记宝卷》，清代筝谱，古老曲种端鼓，以及具有鲜明曲种特色的演唱时的装置，如灯头和花牌等。这些曲艺资料为编好《中国曲艺志·安徽卷》，奠定了坚实的基础。

三、抓点促面，摸索经验，加以推广。

安徽有曲艺之乡的美誉，曲种繁多，流派纷呈。面对如此纷繁的局面，省卷编辑部选择了曲艺繁荣、曲种众多、曲目丰富、老艺人多的淮北阜阳和宿县两地区作为重点，并投入大量的人力，深入基层，对该地区有关曲艺各方面工作情况，进行摸底、挖掘，发现有关曲艺方面的资料，不断地总结经验教训，并把一些重要材料在内部刊物《曲艺志讯》上发表，藉此推动各地的工作，效果很好。

在编纂《中国曲艺志·安徽卷》的进程中，特别值得一提的是：各地、市编纂人员，在编纂、普查和撰写条目释文工作中，出现了许多非常感人的事例。如太和县胡永书，家遭火灾，他被烧伤，不能动笔，但仍躺在床上，坚持口授，由他的儿子笔录，终于出色地完成了全县上报省卷的条目释文撰写任务；合肥市李广泰，身患不治之症，将不久于人世，但仍十分热爱曲艺事业，奋不顾身地投入编志工作，住进医院后，还时刻关心编志工作的进度；病情略有好转，又四处奔走，深入基层，进行调查研究，终于保质保量，按时完成合肥市分卷的编纂任务。这样事例，不一一列举。

《中国曲艺志·安徽卷》编纂工作的完成，填补了安徽有关曲艺研究方面的空白。这部志书力求用马列主义唯物史观的观点，实事求是的科学态度，梳理、记录和研究了安徽自明、清以来曲艺方面发生、发展以及有些曲种自然消亡的历史面貌和自然规律，使安徽曲艺在综述、大事年表、曲种、曲(书)目、表演、音乐、机构、舞台美术、演出习俗、演出场所、报刊专著、轶闻传说和人物传记等方面，都有了可靠的研究和稽考的资料，这是我省在曲艺方面一次空前的大工程。在编纂过程中，由于资料不足，人员不足，经费不足，都使我们在工作进程中(如条目的设置、历史材料的稽考、文字的推敲等方面)，或多或少地留下了这样或那样的纰漏和不足，这是我们理应就正于全国有关专家、学者并表示遗憾的。

《中国曲艺志·安徽卷》编辑部

2000 年 9 月

索　　引





条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画寻查条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列，第一字笔画相同者，按起笔形：一、丨、丿、丶、乛为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔形而顺序排列，余类推。一、丨、丿、丶、乛以外的笔形作如下规定：①㇀（提）作一（横）。如"扌"是一丨一，"氵"是丶一。②㇏（捺）作为丶（点）。如："又"是乛丶。

三、本索引只包括"志略"、"传记"两大部类条目。"综述"、"图表"和"附录"等未作索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七 画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

二十四画

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字上述各项完全相同时，则按第二字的音调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字按本志条目所取的字音排列。

C

D

E

F

G

H

J

M

T

W

X



十部文艺集成志书总监制
文化部民族民间文艺发展中心

本卷出版人员名单

排版监制 李　松
印刷监制 姜世璧
责任编辑 包澄絜
装帧设计 李吉庆
版式设计 洛　江
责任校对 刘学青



ISBN 7－5076－0205－2

J·196　　定　价：₡$138